أصل التمدن ... مملكة ابلا

الدكتورة نجاح العطار
وزيرة الثقافة

لاشيء، أعلى، وأغلى، وأغنى، من الثقافة، لأنها الحياة فناً، وماقيمة الحياة، هذا المعطى الالهي، بغير الفن؟ هذا، في رأيي، هو سؤال الوجود، الباحث عن ذاته أبداً. . فالانسان، منذ وجد، راح يطرح هذا السؤال على نفسه، في نشيده والصمت، في ابتهاله، أمام عظمة الكون، من خوف ورجاء، بهما تتلخص قصة البشرية، عبر أنظمة التاريخ، والى أيامنا هذه.

لنقل، اذن: إن الحياة فن، وفي هذا جماع القول. ان بلقيس ملكة سبأ، ونشيد أناشيد سليمان، صاغها الفن امرأة، فكانت

جمالاً أنثوياً باهراً. وجنة عدن، في خيال الأقدمين المجنح، كانت فناً، صاغتها، وحفظتها، ذاكرة عبقرية، الى الجمال تنتسب، وفي هذا سر خلودها، وسر خلود الحياة التي أبدعتها.

غير أن الجمال، وهو بغية المبدعين، ومحرّض مخيلاتهم، يكمن في قلب المادة كما في غيرها، والمادة بما هي جزء كامل من الطبيعة، فان الجمال الكامن فيها هو جمال الطبيعة ذاتها، وبغير قياس، بغير تحديد، بغير تأطير، فهذا كله يتنافى ولانهائية الكون، الذي هو طبيعة متألقة، متجوهرة، في مادتها، زاخرة بالألوان في بهائها، على نحو ماتقول لنا كرتنا الأرضية، العامرة بالأحياء، والتي، في طبيعة طبيعتها، لانهائية في جمالها أيضاً.

إن مفتاح الفردوس ليس في يدنا. ثمة يد لامرئية، علوية، تمسك بهذا المفتاح. ومن باب المجاز يمكن للانسان، بما هو داخل الفردوس وخارجه، داخل الجحيم وخارجه، أن يلتقط، أو يستعير، هذا المفتاح، كي يعرف ماهناك، وراء الباب الموصد، كما فعل المعري ودانتي. ويمكن، لهذا الانسان، في توقه الى المعرفة، وجهده لاكتشاف المجهول، أن يحصّل، بطريقة ما، حقيقية هذه المرة، على مفتاح الطبيعة، وأن يعرف، من الداخل والخارج أيضاً، ماهناك، وراء بابها المرصود، من كنوز مدهشة، في مغائرها وكهوفها، في غاباتها وقيعان بحارها، حسب الأسطورة التي تسمح لنا أن نغزل، على نول التخيلات الأكثر شمولية، نسيجاً للرؤية التي تطل على أشياء الطبيعة، فوق أرضنا، وتحتها معاً، اذا ماكانت لنا المخيلة،

ملكة المواهب، التي تساعدنا على ذلك، أي المخيلة المبدعة، في الذات الابداعية، التي منها أس الوجود وغايته معاً.

أزعم أنني آتيكم اليوم، وفي يدي مفتاح الفردوس أو مفتاح الطبيعة؟ الفردوس لا، أما الطبيعة فنعم. معي، وبكل تواضع، مفتاح الشرق، بعض الشرق، الى الغرب، كل الغرب، وهذا، في ذاته، حدث كبير، ذو أهمية كبيرة. فالزهرة لاتدرك أنها زهرة. نحن نمنحها هذا الادراك، عبر النظرة والتسمية، ونحن نمنح، أي مملكة، في أي بقعة من الأرض، اسمها والادراك، وليس في هذا أيما فعل معجز. الاعجاز يكون، عندما تكون صفته معجزية تماماً، في النظر والفعل والادراك جميعاً، أي عندما نحوّل، في حال استبدالية، ماهو مجهول الى معلوم، ماهو عدم الى حياة، ماهو غير متوقع، الى كائن متوقع، في تجليه والحضور، وعندئذ يحق لنا أن نقول: إننا نحمل مفتاح الطبيعة، في جزئها الذي منه الكل، وهذا المفتاح هو مفتاح مملكة ابلا، الذي تطلّب ثلاثين عاماً من التنقيب، حتى صار في يدنا، و به أتيناكم لنفتح الباب المغلق، باب مملكة ابلا العجيبة، وندعوكم، بكل احترام، الى دخول عالمها السحري.

إن أكرم خصال المرء، وأدعاها الى النبل، أن يعترف للآخر بجميل فعله. هذا ليس من تقاليدنا العربية فقط، بل من شعورنا بالواجب أيضاً، وأنتم، ونحن، متوسطيون، يجمعنا من زرقة المتوسط، وشاح فكري أزرق، بعضه عطاء، وبعضه أخذ، وقد أخذنا جميعاً، في التبادل الحضاري والثقافي، وأعطينا، وفي

التاريخ شواهد، على هذا التفاعل الخلاق. لذلك علي، في وقفة مهيبة كهذه، أن أعترف بالحق، من منطلق الموضوعية، بأن مملكة ابلا في أرضنا، الأرض العربية السورية، المحلقة، كما في الأعجوبة، والعائمة، كما في الخيال، على بحر من الحضارات الأكثر قدماً، في سحيق الأزمنة، وأن الذي اكتشف مملكة ابلا، ووضع في يدنا، ويدكم، مفتاحها، هو عالم من عندكم، من بلدكم، ايطاليا، اسمه باولو ماتييه، هذا الآثاري الشهير، الذي تدوّي شهرته، الآن، في أربع جهات الأرض.

ولشد مايسعدنا أن يقام في قصر فينيسيا في روما، تحفة الدهر الفنية، أول معرض بهذه الضخامة، لمملكة ابلا، التي يبلغ تعداد قطعها الأثرية المعروضة حوالي ٥٠٠ قطعة ورقيم، كان من شأن اكتشافها الذي هز العالم، أن اضطر رجال التاريخ الى اعادة النظر في التاريخ، ليكتب من جديد، وفي ضوء جديد، هو ضوء حضارة ابلا، التي ازدهرت، في منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، وكانت قد نشأت في زمن أبعد جداً، اذا مارجعنا، حسب المكتشفات، الى أقدم القواميس، وكذلك الى أقدم معاهدة عقدت في تلك الحقبة، وعثر عليها في الأرشيف الملكي لإبلا، وقد ترجمت ونشرت بلغات مختلفة.

إن الدليل الضخم والرائع، لهذا المعرض النادر، يقدم اليكم ماتحتاجون من معلومات، أرغب عن الكلام عليها، حتى لايكون ثمة استباق أو تكرار، انما ألفتكم، في هذا المعرض، الى النصوص

المسمارية، وهي أول ماعرف العالم من كتابات، خطت بها اللغة السومرية، والإبلاوية، كما ألفتكم الى أقدم نشيد مقدس، عرف حتى اليوم، ويعود الى ماقبل أربعة آلاف عام، مخصص لإله الشمس، اضافة الى تماثيل ومنحوتات مصنوعة من العاج، والى حلي بعض الأمراء والأميرات التي تعود الى أكثر من ١٨٠٠ عام قبل المسيح، وغير ذلك كثير جداً، مما دفن في القصور والقبور الملكية، وعلى رأسها القصر الملكي الكبير الذي كان الأرشيف محفوظاً فيه، والأماكن المقدسة، ومنها المكان المقدس الخاص بنصب عشتار، ولا بأس بأن أشير هنا الى مايتم اكتشافه الآن من قصور ومعابد جديدة، تعود الى نهاية الألف الثالث قبل الميلاد وبداية الألف الثاني، مشكّلة صلة وصل بين عصرين موثقين من عصور مملكة ابلا، وأن أشير أيضاً الى أن هذه المعروضات لم تعرض مجتمعة، قبلاً في أوروبا، ولم يطلع عليها الناس في الغرب، وهي تدل، دلالة تدوينية، على أن ابلا كانت متقدمة صناعياً وأدبياً.

لقد كان مجتمع ابلا مجتمعاً علمانياً، فيه نوع من العدالة الاجتماعية غير المعروفة في ممالك أخرى مكتشفة، وكان للنساء تواجد كبير في البلاط الملكي، وتجهد البعثة الايطالية، في الوقت الحاضر، سعياً لاكتشاف أرشيف معاصر للامبراطورية البابلية في عهد حمورابي، خاصة بعد أن اكتشفت في أرشيف ابلا مجموعة من الآثار الهامة العائدة لهذا العصر.

أخيراً اسمحوا لي أن أعبر عن سروري باقامة معرض «ابلا

أصل التمدن» الفريد من نوعه، في العاصمة روما، وسروري بوجودي بينكم، وأن أنقل اليكم تحيات الرئيس حافظ الأسد، الذي شجع كثيراً، ولايزال، أعمال التنقيب الأثرية في سورية، والذي بنى نهضة ثقافية عربية سورية شاملة، خلال عهده المزدهر اقتصادياً واجتماعياً، وأن أحيي ايطاليا شعباً ورئيساً وحكومة، وأن أوجه الشكر الخالص الى الرئيسين الايطالي و السوري راعيي هذا المعرض، اللذين أبديا اهتماماً كبيراً باقامته، وأن أشكر بأصدق مايكون الشكر، وزارة الثقافة في ايطاليا، وجامعة لاسابينزا في روما، وكل الذين أسهموا في اقامة هذا المعرض، وأن أخص بشكرنا جميعاً، الاستاذ باولو ماتييه والفريق العامل معه، الذي اكتشف مملكة ابلا ذات الطابع الحضاري السوري الأصيل في منطقة داخلية من سورية، بين ساحل المتوسط غرباً، وبلاد الرافدين شرقاً.

لقد أثمر التعاون والتبادل الثقافيان ثمراً طيباً، يانعاً، بين سورية وايطاليا، وخاصة في مجال الآثار، ونحن نرغب بالمزيد من هذا التعاون وهذا التبادل، كما نرغب في تطوير علاقاتنا المتبادلة في كل المجالات، على أساس التكافؤ والاحترام المتبادل، وشكراً.

* * *

قوانين الطبيعة: ما هي؟! *

نـدره اليازجـي

تشير هذه الدراسة إلى أن الكون قادر على خلق ذاته في حال توافر قوانين الفيزياء. وفي سبيل توضيح هذا الرأي نقول: إن وجود كون لا علاقة له بعلّة أولى خارجية قضية لا تتعارض مع قوانين الفيزياء. ويتأسس هذا الاستنتاج على نحو خاص لدى تطبيق فيزياء الكوانتوم على الكوزمولوجيا. وإذا ما توافرت لنا القوانين علمنا أن وجود الكون ليس معجزة بذاته.وعندئذ يبدو

* تعتمد هذه الدراسة على كتاب «THE MIND OF GOD» لمؤلفه «PAUL DA-VIES».

ندره اليازجي: باحث من سورية، يكتب في الدراسات الفكرية والفلسفية، من أعماله «رسائل في مبادىء الحياة»، «المبدأ الكلي».

لنا الأمر على النحو التالي: تعمل قوانين الفيزياء وكأنها «خلفية كينونة» الكون. والحق أن الأساس الوطيد للحقيقةيُرد إلى هذه القوانين التي هي الحقائق الأبدية التي يُبنى عليها الكون.

إن التأكيد الذي تميّز به مفهوم القانون في العلم جعل علماء العصر الحديث يتقاعسون عن التفكير في طبيعة وأصل هذه القوانين. فقد سرّهم أن يتقبلوها على أنها «مفترضة». والآن نرى الفيزيائيين والكوزمولوجيين الذي يسرعون الخطى في تقدّمهم باتجاه معرفة حقيقة ما يعتبرونه القوانين «المطلقة» للوجود، يعيدون النظر في المسائل والقضايا القديمة، ويتساءلون: لمَ تتميز القوانين بأنها تلتزم بالأنموذج الذي تمتلكه؟ وهل يمكن أن تكون على غير ما هي عليه؟ من أين تأتي هذه القوانين؟ وهل هي موجوددة على نحو مستقل عن الكون الفيزيقي؟

أصل القانون

لم يبتكر أي من العلماء او الفلاسفة مفهوم قانون الطبيعة. وعلى الرغم من أن الفكرة تبلورت في الحقيقة العلمية الحديثة، لكن أصولها تعود إلى فجر التاريخ، وترتبط على نحو وثيق بالدين. ولا نعجب إن كان أسلافنا قد بلغوا في تفكيرهم البدائي حدّ التعرّف على العلة والمعلول. وعلى سبيل المثال، نرى أن القصد من صناعة الأدوات يتمثل في كيفية معالجة البيئة والتأثير فيها. ففي ضرب الجوزة بحجر يعني وجودُ سبب لكسرها وفتحها؛ والرمي الدقيق لرمح مصوّب بثقةيعني أنه يسلك مساراً خاصاً ومميزاً. ومع أن أولئك الأسلاف الأقدمين قد لاحظوا انتظامات وتناسقات سلوك معينة، لكن النسبة الكبرى من الظاهرات الطبيعية ظلت خفيّة أو غامضة ويصعب التنبؤ بها، الأمر الذي استدعى وجود آلهة تفسرها. وهكذا، وُجد إله المطر، وإله الشمس، وآلهة الأشجار وآلهة الأنهار الخ. وهكذا، كانت كثرة من الكائنات المقتدرة اللامرئية تضبط أو توجِّه العالم الطبيعي.

ثمة خطر يداهمنا حين نحكم على الحضارات السابقة بمقياس معاييرنا المحتمّلة بأحكامنا السبقية وافتراضاتنا الضمنية. ففي عصر يسود فيه العلم نعتبر الأمر طبيعياً إذ نسعى إلى تفسيرات مكانيكية للأشياء: وتر القوس يدفع السهم أو يوجهه؛ والجاذبية تشد الحجر باتجاه الأرض. وعلى هذا الأساس يُحدث السبب، المصاغ بالقدرة، نتيجة لاحقة. ومع ذلك، لم تفهم الحضارات السابقة العالم بهذه الطريقة. هذا لأن بعض هذه الحضارات أدرك الطبيعة بوصفها ساحة قتال لقوى متصارعة. فالآلهة أو الأرواح، المتميزة بشخصية خاصة بها، تتصادم وتتعارض، أو تتواصل إلى تفاهم. وبعضها الآخر، ونعني الحضارات الشرقية، آمن بأن العالم الفيزيقي نسيج كلّي متوافق في تأثيراته وتفاعلاته.

يمكننا أن نقول: إن غالبية النظريات الكوزمولوجية السابقة، عمدت إلى تشبيه العالم بكائن حي أو بنظام حي، وأعرضت عن تشبيهه بآلة. فالأشياء الفيزيقية مُنحت موهبة القصدية تماماً كما تبدو الحيوانات بأنها تسلك على نحو قصدي. والحق، أن آثار هذا النوع من التفكير ما زال يسود في الوقت الحاضر، وذلك حينما يتحدث الناس عن الماء وهو «ينشد» مستواه الأدنى، أو حينما يشيرون إلى طرف إبرة البوصلة وهو «ينشد» الشمال. وهكذا تُعرف الفكرة الواعية إلى نظام فيزيقي ينشد قصده، أو يوجّه، أو ينجذب باتجاه هدف نهائي بـ« الغائية». وقد ميّز أرسطو، الذي تحدث عن إرواحية[١] الكون، بين أربعة أنواع للأسباب: سبب مادي، سبب صوري، سبب فاعل وسبب غائي. وتتوضح هذه المقولات في مثل البيت: ما السبب الذي يجعل البيت ينبثق إلى الوجود؟ أولاً، هنالك السبب المادي الذي يتعين في الآجر وفي المواد الأخرى التي يُصنع البيت منها؛ ثانياً، هنالك السبب الصوري الذي هو الشكل أو الهيئة التي تترتب

(١) مذهب حيوية المادة: الاعتقاد بأن لكل ما في الكون، وحتى الكون ذاته، روحاً أو نفساً.

فيها المادة أوالمواد؛ ثالثاً، هنالك السبب الفاعل، وهو الوسيلة التي من خلالها اتخذ البيت شكلا له وفي هذه الحالة يعد البنّاء السبب؛ رابعاً، السبب الغائي، الذي يشير إلى القصد الذي يرمي إليه الشيء. وفي مثل البيت، يحتمل أن يشتمل هذا القصد على مخطط أو برنامج سابق للوجود يعمل البنّاء باتجاهه

على الرغم من أن أرسطو كان يمتلك فكرة دقيقة عن السببية، لكنه لم يستطع أن يصوغ ما يمكن أن نعتبره اليوم قوانين الطبيعة. فقد تحدث عن حركة الأجسام المادية، لكن قوانين الحركة التي تحدث عنها لم تكن أكثر من أوصاف للكيفية التي تفترض عمل الأسباب النهائية او الغائية. وعلى سبيل المثال، يسقط الحجر لأن الأرض هي «المكان الطبيعي» للأشياء الثقيلة، وترتفع الغازات لأن مكانها الطبيعي يقع في النطاق الأثيري فوق الفضاء الخ.

والحق، آن مثل هذا التفكير يعتمد على افتراض آن خصائص الأشياء الفيزيقية هي صفات جوهرية تخص تلك الأشياء. وهكذا يعكس التنوّع الضخم للأشكال والمواد الموجودة في العالم الفيزيقي التعدّد اللامحدود للخصائص الجوهرية. ولم يقف ضد هذه الطريقة للنظر إلى العالم إلاّ الديانات التوحيدية. فقد تصور اليهود الله مشرعاً. ومن هذا التصور نفهم أن هذا الاله المستقل بذاته والمنفصل عن خلقه يفرض القوانين على الكون الفيزيقي من الخارج. وفي هذه الحالة، يُفترض أن تخضع الطبيعة للقوانين الصادرة عن قرار أو حكم إلهي. وعلى الرغم من إمكان عزو الأسباب للظاهرات، لكن الصلة بين العلة والمعلول تبقى مقيّدة بالقوانين ولما كان جون بارو قد درس الأصول التاريخية لمفهوم أو لتصور القوانين الفيزيقية، فإنه يقارن البانثيون الاغريقي بالإله اليهودي، الواحد الملكي. يقول: «إذ نُمعن النظر في جماعة الآلهة اليونانية التي يستسيغها العقل نسبياً، نتحقق من عدم وجود فكرة تشير إلى مشرّع كوني كلّي القدرة. وعلى غير ذلك،

يتم القرار عن طريق التفاوض، والمتمادعة، أو المنافسة أكثر مما يتم عن طريق الحكم الكلي القدرة. وهكذا، ينبثق الخلق من اللجنة ولا ينشأ عن القرار».

إذ ننتقل إلى أوروبا العصور الوسطى الخاضعة للعقيدة التي ترى تجلّي قانون الله في الطبيعة من جهة، والخاضعة لمفهوم القانون المدني الذي أخذ يتوطد بقوة من جهة ثانية، نرى أن وسطاً فكرياً قد تهيأ لانبثاق الفكرة العلمية المتصلة بقوانين الطبيعة. وهكذا، نجد أن الفلكيين الأوائل، أمثال تيكو براهة وجوهانس كبْلر، آمنوا، وهم يستدلون إلى قوانين الحركة الفلكية، بأنهم قادرون، إذا ما درسوا العمليات المنتظمة للطبيعة، على اكتشاف الخطة أو المخطط العقلي للإله. لقد وضع العالم-الفيلسوف رينه ديكارت هذا الموقف العقلي في وقت لاحق، واعتنقه اسحق نيوتن الذي أدت قوانين الحركة والجاذبية التي وصفها إلى ولادة عصر العلم.

توطد إيمان نيوتن على وجود مخطط يعتمد، بل يعمل، من خلال قوانين رياضية ثابتة. وفي رأيه، كما في رأي معاصريه، يعتبر الكون آلة ضخمة وواسعة بناها الله. ومع ذلك، تباينت الآراء حول طبيعة الرياضي الكوني والمهندس الكوني، وتساءل بعضهم: هل بنى الآلة، دوّرها وختمها وتركها لتعتني بذاتها، أم أنه ظل يشرف على عملية سيرها أو تدويرها يوماً بعد يوم؟ ومن جانبه، اعتقد نيوتن أن المعجزة السرمدية المستمرة هي التي تنقذ الكون من تفسّخ او تملّل جاذبي. ويعد مثل هذا التدخل مثلا كلاسيكياً يوضح كيف أن الله يملأ الفجوات والحق، أن هذه النظرية برهان أو حجة مشحونة بالخطر، إذ تظل رهينة التقدم المقبل للعلم الذي يحتمل أن يسد الفجوة أو الثغرة. وبالفعل، يتفهم العلماء الحديثون الاستقرار أو الثبات الجاذبي للكون. ولم يتوقف منافسو نيوتن الأوروبيون عن الهزء بفرضية المعجزة الدائمة. ولقد وبّخه لا يبنتز بطريقة ساخرة، فقال:

«يعتنق السيد نيوتن وأتباعه فكرة غريبة عن عمل الله. وفي رأيي، يتوجب على الله أن يدوّر ساعته فترة بعد فترة. ومالم يتصرف على هذا النحو، فإنها تتوقف عن السير. ولقد أعوزت نيوتن البصيرة النافذة ليجعل

منها حركة مستمرة . . . وفي رأيي، تستمر القوة ذاتها والنشاط أو السريان ذاته، والقوة ذاتها في وجودها في العالم على نحو دائم».

يرى كل من ديكارت ولايبنتز أن الله هو المصدر الرئيس والضامن للمعقولية أوالعقلانية الكلية التي تعم الكون وتتخلله . وفي رأيهما أن هذه العقلانية تتيح فهم الطبيعة عن طريق العقل الانساني الذي هو هبة من الله . وفي أوروبا النهضة، ساد الاعتقاد بإله عقلاني نتمكّن من تبيّن وإدراك نظامه المخلوق لدى دراسة الطبيعة بحرص ودقة . وكان هذا لاعتقاد المبرّر أو المسوّغ لما ندعوه اليوم بطريقة الفهم العلمية للبحث . وقد اعترف نيوتن وغيره بأن جزءاً من هذه المعتقد أشار إلى أن قوانين الله ثابتة، غير قابلة للتغيير . وبهذا الصدد، يكتب بارو : «تقيدت الحضارة العلمية التي ورثناها عن أوروبا الغربية بإلتزام نص على اللاّ متغيرية المطلقة لقوانين الطبيعة، التي أكدت ضمناً نجاح المشروع العلمي».

وفي عصرنا هذا، يكتفي العالم الحديث بالقول بأن الطبيعة تمتلك النظامية أي التناسق أو الانتظام الذي ما زلنا نطلق عليه مصطلح القوانين . فهو عادة لا يعبأ بقضية مصدرها أو نشأتها . ومع ذلك، يثيرنا الاهتمام لمعرفة ما إن كان التقدم الذي أحرزه العلم في أوروبا العصور الوسطى وعصر النهضة حقيقياً لو أننا جرّدناه من علاقته بالتقليد الديني . وعلى سبيل المثال، كانت الصين في ذلك الزمن تتميز بحضارة معقدة وبالغة التطور، أدت إلى اختراع بعض الابتداعات التقنية . وقد سبقت أوروبا في هذا المضمار . ويُنسب إلى العالم الياباني كُووا ساكي، الذي عاصر نيوتن، استقلاله بابتداعه حساب التفاضل، وتطبيق نهج لحساب ال pi . لكنه أبقى هذه الصيغ في طي الكتمان . وفي دراسته للفكر الصيني القديم، كتب جوزيف نيدلهام ما يلي : «لم تكن الثقة قد توطدت بأن شيفرة قوانين الطبيعة قابلة للقراءة، وكشف النقاب عن أسرارها، وذلك لعدم التأكيد على أن كائناً إلهياً، حتى ولو كان أكثر عقلانية من البشر، قد صاغ شيفرة كهذه قابلة للقراءة».

وعلى الرغم من التأكيد على وجود شيء من الحقيقة في الإدعاء الذي يشير إلى أن الفروق في التقدم العلمي بين الشرق والغرب تُرد إلى فروق في وجهات النظر اللاهوتية، لكن عناصر أخرى تتحمل المسؤولية. فقد تأسس الجزء الاكبر من العلم الغربي على طريقة التقليص بحيث أن خصائص منظومة معقدة لا تُفهم إلا بدراسة سلوك أجزائها المكوِّنة. وفي سبيل الوضوح، نقدم المثل التالي: يُحتمل ألا يوجد إنسان واحد يفهم المنظومات الكاملة لطائرة بوينغ ٧٤٧، لكنه يحتمل أن نجد من يفهم جزءاً منها. ويسعدنا أن نقول بأننا نفهم سلوك الطائرة ككل لأننا نعتقد بأن الطائرة هي مجموع أجزائها.

تعد قدرتنا على تحليل المنظومات الطبيعية بهذه الطريقة قضية حاسمة لتقدم العلم. هذا لأن كلمة «تحليل» التي ترافق «العلم» على نحو مرادف هو تعبير عن الفرضية القائلة بأننا نستطيع أن نأخذ الأشياء بأجزائها وندرس هذه الأجزاء كلاً على حدة لكي نفهم الكل. ويدعي بعضهم أن جسد الإنسان ذاته، بوصفه منظومة معقدة، قابل للفهم لدى معرفة سلوك الجينات الفردية، أو القواعد التي تحكم الجزيئات التي تشكل خلايانا. وإن كنّا قادرين على فهم الأجزاء المحدّدة للكون بدون فهم الكل، فلا بد وأن يكون العلم مشروعاً يدعو إلى اليأس. ومع ذلك، لا تعد هذه الصفة القابلة لتحليل المنظومات الفيزيقية كونية كما ظن بعضهم. ففي السنوات الأخيرة، تعرف العلماء على منظومات أخرى نستدعي فهمها على نحو كلّي، ونعجز عن التعرف عليها. والحق، أن هذه المنظومات تقبل الوصف على نحو رياضي بمعادلات تعرف بأنها «لاخطيّة». وقد يكون الأمر مصادفة تاريخية تدل أن العلماء الأولين شغلوا بالهم بالمنظومات الفيزيقية الخطيّة، مثل الأنظمة الشمسية المسؤولة بشكل خاص عن التقنيات التحليلية وعن طريقة الفهم والمعالجة التقليصية.

يمكننا أن نقول بأن شعبية «العلم الهولستي»، أي الكلّي ، قد حضّ، في السنوات الأخيرة، على إصدار سلسلة من الكتب نذكر أهمها كتاب فريتجوف كابرا «THE TAO OF PHYSICS»، التي تؤكد على وجود تماثلات بين الفلسفة الشرقية القديمة التي تشدد على الترابط الهولستي-الكلّي للأشياء الفيزيقية وبين الفيزياء اللاّخطية الحديثة. وعلى هذا الإساس، نتساءل: هل نستطيع أن نستخلص من قولنا هذا إن الفلسفة الشرقية واللاّهوت الشرقي يتفوقان ويسموان، على الرغم من كل ما يقال، على نظيرهما الغربيين؟ نجيب بالنفي على نحو مؤكد. والحق أننا أصبحنا ندرك الأن إدراكاً كاملاً بأن التقدم العلمي نقيض المقاربتين التقليصية والهولستية-الكلية. إذن، فالمسألة لا ترتبط بصحة أحداهما وخطأ الأخرى، كما يرى بعضهم، بل تتصل بالحاجة إلى الاعتماد على طريقتين متكاملتين لدراسة الظاهرات الفيزيقية. وإذا كانت التقليصية المقاربة التي تهمنا، فلا يضيرنا أن نتساءل: لمَ يكون العالم مُنشأً أو منظماً بمثل هذه الطريقة بحيث أننا نستطيع أن نعلم بعض الشيء ولا نعلم كل شيء؟

الشيفرة الكونية

واكب نشوء العلم وعصر التنوير الفكرة التي تشير إلى وجود نظام خفي أو ضمني في الطبيعة. وقد تميزت هذه الفكرة بأنها رياضية الطابع، يمكننا أن نفهمها بالبحث المخلص. ففي الوقت الذي تتجلى العلاقات المباشرة على نحو واضح في الاعتبارات الأولية للعلة والمعلول للحواس، نجد أن قوانين الطبيعة التي اكتشفها العلم أكثر دقة وحذاقة. وعلى سبيل المثال، يستطيع كل واحد منا أن يشاهد سقوط التفاحة، لكن قانون التربيع العكسي للجاذبية النيوتونية يتطلب نظاماً أو مقياساً منهجياً وخاصاً قبل أن يتوضح. وعلاوة على ذلك، يتطلب نوعاً من الإطار والنطاق النظري المجرد، ذي طبيعة رياضية، يُعتمد عليه كسياق لهذه المقاييس. هذا، لأن مجموعات القضايا أو المعطيات التي حصلت عليها حواسنا لا تبدو واضحة

وجلية كما ينبغي. وإذا هدفنا إلى إقامة صلة بينها، وحياكتها أو نسجها في إطار من الفهم، اقتضى الأمر القيام بخطوة وسيطة، هي مرحلة وسطى، أو خطوة ندعوها النظرية.

وإذا كان الواقع الذي يدل على اتّسام نظرية كهذه بالدقة والحذاقة لتكون رياضية في صميمها، فيمكننا أن نقول بأننا نستطيع التعبير عنها على نحو اقتراح إذ نقول بأن، قوانين الطبيعة توجد على نحو شيفرة. وفي هذه الحالة، يتحدّد عمل العالم في «إحداث صدع» في الشيفرة الكونية، وذلك للكشف عن أسرار الكون. ويعبرها ينثر پاجلز عن هذا الواقع في كتابه «الشيفرة الكونية» في الأسلوب التالي:

«على الرغم من أن الفكرة القائلة بأن للكون نظاماً تحكمه القوانين الطبيعية التي تظهر للحواس على نحو مباشر هي فكرة قديمة، لكن العلماء لم يبتدعوا طريقة للكشف عن النظام الخفي- هي الطريقة العلمية التجريبية- إلاّ في السنين الثلاثمئة الأخيرة. والحق، أن هذه الطريقة فعالة جداً إلى حد اعتبار أن كل ما يعرفه العلماء فعلياً عن العالم الطبيعي يحصل عنها. فهم يجدون أن بناء الكون مشيّد وفق قواعد كونية لا مرئية، هي ما أدعوه «الشيفرة الكونية» شيفرة البناء التي وضعها خالق الكون المادي، أو القوّة الخلاّقة».

وكما نعلم، تصور أفلاطون حرفياً- خالقاً للكون المادي بنى الكون وهو يستعمل المبادىء الرياضية القائمة على أشكال هندسية متناسقة. وقد ارتبط هذا النطاق المجرد للصور والأشكال الأفلاطونية مع العالم اليومي للتجارب الحسية بواسطة كينونة أو وجود دعاه أفلاطون «روح العالم». ويماثل الفيلسوف وولتر مايرشتاين عالم الروح الذي تحدث عنه افلاطون بالتصور الحديث للنظرية الرياضية، لكونه الشيء الذي يصل تجاربنا الحسية مع المبادىء التي يشيَّد عليها الكون، ويمدنا بما ندعوه الفهم. ففي العصر الحديث، أصر إينشتاين قائلاً: ليست ملاحظاتنا المباشرة للأحداث في

العالم مدركة وواضحة بوجه عام. لذا يجب علينا أن نقيم علاقة منطقية بينها وبين مستوى نظري ضمني أو أساسي. وفي كتاب أرسله إلى م. سولوفين يعود تاريخه إلى أيار ٧-١٩٥٢، تحدث إينشتاين عن «العلاقة التي هي المشكلة الدائمة بين عالم الأفكار-الصور-والعالم الذي نتمكن من اختباره». ويوضح اينشتاين كلامه فيقول: «لا يوجد ممر منطقي» بين التصورات النظرية وملاحظاتنا. ولا يمكننا إقامة انسجام أو توافق بينهما إلاّ بإجراء «فوق منطقي»، أي حدسي.

يمكننا، ونحن نعتمد إعجاز العقل الالكتروني، أن نقول بأن قوانين الطبيعة تحوّل إلينا رسالة معبّراً عنها بالرموز. والحق، أننا نتلقى هذه الرسالة المبلّغة إلينا عبر القناة التي ندعوها النظرية العلمية. وفي رأي أفلاطون وغيره ممن أتوا بعده، يعد خالق الكون المادي البنّاء الكوني، باعث الرسالة. والحق، أن المعلومات الكلية عن العالم تتمثل، مبدئياً، في صيغة حساب ثنائي-وحدات وأصفار. هذا لأن هذه الصيغة هي الأكثر ملاءمة لعمليات الكومبيوتر. ويزعم مايرشتاين أن الكون يماثل بخيط ضخم من الوحدات والأصفار. وهكذا، لا يكون القصد من المسعى العلمي إلاّ محاولة حل شيفرة وتنظيم هذه المتتالية هادفين إلى المعرفة، ونجعل هذه «الرسالة» أمراً مفهوماً أو معقولاً. وإذا ما تساءلنا: ما يمكننا أن نقول عن طبيعة هذه الرسالة؟»، أجبنا بوضوح: إذا كانت الرسالة مصاغة في رموز شفرية، اقتضت هذه الصياغة وجود نمط أو نسق أو بيئة في ترتيب الأصفار والوحدات في السلسلة. وبالمقابل، تعتبر السلسلة العشوائية والمشوشة غير قابلة للصياغة في رموز شفرية. وهكذا، يختصر واقع وجود كوزموس ولا وجود عشوائي أو شواش بالخصائص المكيّفة وفق نماذج كائنة في هذا الخيط من الأرقام تحت العشرة.

وضع القوانين في الوقت الحاضر

يود بعض الناس، بما فيهم بعض العلماء، أن يصدقوا بأن الشيفرة

الكونية تشتمل على رسالة حقيقية تحملها لنا ويبعثها الينا مُرسل يعتمد الرمز الشيفري ويحولها إلى رموز تلغرافية . فهم يؤكدون رأيهم هذا ويدافعون عنه قائلين : إن وجود الشيفرة دليل على وجود محوِّل أو مرسل ، وإن محتوى الرسالة يخبرنا شيئاً ما عنه . وبالمقابل ، لا يجد آخرون ، ومن بينهم باجلز ، أي دليل على وجود مرسل يعتمد الرمز الشيفري . وهكذا ، فقد أصبحت قوانين الطبيعة رسالة بدون مرسل . والحق ، أن هذا الأمر لا يقلق بال باجلز على نحو غير ملائم . فهو يقول : «إن كان الله هو الرسالة ، أو كاتب الرسالة ، أو إن كانت الرسالة قد كتبت ذاتها ، فالأمر ليس بذي بال أو أهمية لحياتنا» .

لما كانت قوانين الطبيعة متأصلة في الحقيقة السامية التي ندعوها الله ، فإن وجودها لم يكن أروع من وجود المادة التي أوجدها الله أيضاً . أما إذا صرفنا النظر عن تعزيز أو تأييد القوانين ، فإن وجودها يصبح معجزة أو سراً عميقاً . وعندئذ نتساءل : من أين تأتي؟ من أرسل الرسالة؟ من ابتكر او استنبط الشيفرة؟ هل أن القوانين موجودة فعلاً . لنقل إنها تنتشر على نحو تلقائي - أم هل يتوجب علينا أن نتخلّى عن فكرة القوانين الطبيعية كأثر غير ضروري خلّفه ماضٍ ديني؟

إذ نشاء أن نتعمق في فهم هذه القضايا ، نحاول أن نلقي نظرة على القصد الذي يرمي إليه العالم من جراء استعماله لكلمة القانون . وفي هذه الحالة نقول : يتفق جميع الناس على أن أعمال الطبيعة تُبدي انتظامات أخاذة . فمدارات الكواكب ، على سبيل المثال ، توصف بأشكال هندسية بسيطة ، وتكشف حركاتها عن إيقاعات رياضية واضحة المعالم . وتوجد الأنساق والايقاعات داخل الذرات ومكوّناتها . وعلى نحو عام ، تسلك البنيانات ، كالجسور والآلات بطريقة منتظمة وقابلة للتنبؤ . وبناء على هذه التجارب ، يستعمل العلماء التفكير الاستقرائي إذ يحاولون أن يبرهنوا أن هذه الانتظامات أو التناسقات شبيهة بالقانون . وكما نرى ، لا يعتبر التفكير

الاستقرائي مطلقاً أو موثوقاً. وليس ثمة ضمانة أوتأكيد بأن الشمس ستشرق غداً علماً بأنها أشرقت في كل يوم من أيام حياتنا. وليس الاعتقاد بأنها ستشرق أي أنه توجد انتظامات للطبيعة موثوقة بالفعل.. إلا مسألة إيمان... إيمان لا غنى عنه في مسيرة التقدم العلمي.

ومن الأهمية بمكان أن نفهم بأن انتظامات الطبيعة أمر حقيقي وواقعي. وأحياناً، يدور النقاش حول واقع هو أن عقلنا يفرض منهجية قوانين الطبيعة في انتظامات وذلك يجعل من العالم قضية معقولة. وفي الحقيقة، يمتلك العقل الانساني ميلا ليستطلع أو ليكتشف الأنساق، ويتخيلها حيث لا توجد. فأسلافنا شاهدوا الحيوانات والآلهة وسط النجوم، وابتكروا الأبراج، أي مجموعات النجوم الثابتة. ومن جانبنا، بحثنا في سيمياء الوجوه في الغيوم والصخور واللهيب. ومع ذلك، أعتقد بأن أي افتراض أو اقتراح يشير إلى أن قوانين الطبيعة هي إسقاطات متماثلة مع العقل الانساني هو أمر مناف للعقل. فمن جهة، يعد وجود الانتظامات في الطبيعة واقعاً رياضياً وموضوعياً. ومن جهة ثانية، تعد التعابير المدعوة بالقوانين الموجودة في الكتب المدرسية ابتكارات بشرية... ابتكارات قُصد منها أن تعكس أو تُظهر، وإن يكن على نحو غير كامل، الخصائص القائمة في الطبيعة على نحو واقعي. ومالم نأخذ بالافتراض القائل بحقيقة وواقعية الانتظامات فلا بدّ وأن يقلّص العلم إلى تمثيلية تحزيرية لا معنى لها.

ثمة سبب آخر يدفعنا إلى عدم الاعتقاد بأننا ابتدعنا قوانين الطبيعة؛ هذا، لأنها تساعدنا على كشف النقاب عن أمور جديدة تتعلق بالعالم... أمور لا نرتاب بها أبداً. والحق، أن العلاقة البارزة لوجود قانون مقتدر تتضمن في أنها تتجاوز الوصف الأمين للظاهرة الأصلية المُحدثة للتفسير، ويصلها أيضاً بظاهرة أخرى. وعلى سبيل المثال، يقدم لنا قانون الجاذبية النيوتوني تفسيراً دقيقاً عن الحركة الكوكبية، ويشرح أيضاً مدّ المحيط، وشكل الأرض، وحركة سفينة الفضاء، وأموراً أخرى كثيرة. وتجاوزت

نظرية ماكسويل الكهرطيسية حدَّ وصف الكهرباء «المغناطيس» وذلك بشرح طبيعة موجات الضوء، والتنبؤ بوجود الموجات اللاَّسلكية أو الإشعاعية. وهكذا، توطد القوانين الأساسية للطبيعة علاقات عميقة بين العمليات الفيزيقية المختلفة. وما أن يتم القبول والاعتراف بقانون جديد، حتى يبين تاريخ العلم أن نتائجه تتحقق بسرعة وأن القانون يُختبر في سياقات جديدة عديدة، غالباً ما تؤدي إلى اكتشاف ظاهرات جديدة، هامة وغير متوقعة. وهذا مايقودنا إلى الاعتقاد بأننا، ونحن نتولى قيادة العلم، نميط اللثام عن إمكانات حقيقية وترابطات واقعية، وأننا نستنتج قراءة هذه الانتظامات من الطبيعة ولا نقحمها في أو نضيفها إلى الطبيعة.

وإن كنا لا نعرف حقيقة قوانين الطبيعة أو نتأكد من مصدرها، لكننا نستطيع أن نعدد خصائصها. وعندئذ، يذهلنا أن نعلم أن القوانين قد وُظفت مع العديد من الصفات التي نُسبت على نحو إسمي أو صوري إلى الاله الذي يُفترض بأنها انبثقت او صدرت عنه.

أولا–نستطيع أن نقول إن القوانين كونية؛ هذا، لأن القانون الذي يعمل أحياناً، أو في مكان معين دون آخر، ليس قانوناً صالحاً. إذن، فالقوانين تتسع لأنها تُطبَّق على نحو ثابت لا يخطىء في كل مكان في الكون وفي كل دور من أدوار التاريخ الكوزمي... علماً بأن الاستثناءات والشذوذات غير مسموح بها... وفي بعض النواحي، هي كاملة... أو كاملة إلى حد ما.

ثانياً–نستطيع أن نقول بأنها مطلقة. هذا، لأنها لا تعتمد على أي شيء آخر... وعلى نحو خاص، لا تعتمد هذه القوانين على من يراقب الطبيعة، أو على الوضع الفعلي والواقعي للعالم. هذا، لأن الأوضاع الفيزيقية تتأثر بالقوانين ولا تتأثر القوانين بالأوضاع الفيزيقية. وبالفعل، يعد فصل القوانين التي تتحكّم بالمنظومة الفيزيقية عن أوضاع تلك المنظومة عنصراً أساسياً في النظرة العلمية للعالم... ومتى تحدث عالم عن «وضع»

المنظومة، فإنه يقصد الظرف أو الحالة الفيزيقية الفعلية التي توجد فيها منظومة في لحظة ما. ويقتضي وصف وضع تقديم قيم كل المقادير الفيزيقية التي تسم تلك المنظومة بصفة مميزة. وعلى سبيل المثال، نستطيع أن نعيّن أو نواصف وضع أو حالة غاز عندما نُعطي حرارته، وضغطه، وتركيبه الكيميائي وهلم جراً، وذلك إن كنا مهتمين بمعالمه العيانية او الاجمالية. أما التعيين أو الوصف الكامل لحالة الغاز فيعين أننا نقدم التفاصيل المتصلة بأوضاع وحركات الجواهر المكونة كلها. إذن، فالحالة ليست شيئاً ثابتاً ومعطى من قبل الله... إنها تتغير مع مرور الزمن. وبالتغاير، لا تتبدل القوانين التي توفر العلاقات المتبادلة بين الحالات في لحظات متتالية مع مرور الزمن.

ثالثاً-نتحقق مما سبق من أن قوانين الطبيعة هي قوانين أبدية. هذا، لأن الخاصة الأبدية، اللازمانية للقوانين تنعكس في البيئة الرياضية المستخدمة في صياغة العالم الفيزيقي. وعلى سبيل المثال، تتجسد القوانين الديناميـــة العـــائدة للمكانيك الكلاسيكي في قلصـــد أو هدف يدعى «hamultonian» يفعل في ما يسمى «phase space». وتعد هاتان التسميتان مجرد تراكيب رياضية لا يعد تحديدها أو تعريفها قضية هامة. ويهمنا أن نقول بأن الـ«hamiltonian» والـ«phase space» ثابتان. ويهمنا أن نقول أيضا بأن وضع المنظومة يتمثل بواسطة نقطة في الـ«phase space». وتتحرك هذه النقطة مع الزمن بحيث أنها تمثل تبدلات الحالة التي تحدث أثناء تطور المنظومة. والجدير بالذكر أن الـ«hamiltonian» والـ«phase space» مستقلان عن حركة النقطة التمثيلية.

رابعاً-تتميز القوانين بأنها كلية القدرة. وبقولنا هذا، نقصد أن لاشيء يفلت منها: فهي مقتدرة وفعالة... وكلية المعرفة والعلم على نحو غير دقيق. وإذا ما اعتمدنا المجاز الذي يشير إلى أن القوانين «تهيمن» على المنظومات الفيزيقية، علمنا أن المنظومات لا تضطر إلى «إعلام أو إبلاغ»

القوانين عن أحوالها، وذلك لكي تعمل القوانين على «تشريع التعليمات الملائمة أو الصحيحة» لتلك الحالة أو الوضع.

أعتقد أن الناس عامة يتفقون على هذا الرأي. ومع ذلك، يقع خلاف بينهم عندما يعتبرون وضع القوانين. وبهذا الصدد نتساءل: هل نعتبر القوانين كشوفات تتعلق بالحقيقة أو مجرد ابتكارات ذكية أتى بها العلماء؟ هل نعتبر قانون التربيع العكسي للجاذبية النيوتونية اكتشافاً يتصل بالعالم الحقيقي والواقعي الذي صنعه نيوتن، أو ابتكاراً أوجده نيوتن وهو يسعى إلى وصف الانتظامات الملاحظة؟ وإذا ما عرضنا القضية على نحو مختلف، تساءلنا: هل أن نيوتن كشف الغطاء عن شيء واقعي وحقيقي على نحو موضوعي يرتبط بالعالم أو أنه ابتدع نموذجاً رياضياً لجزء من العالم يبدو وكأنه مفيد لوصفه؟

يبدو أن اللغة المستعملة لبحث فعالية قوانين نيوتن تُظهر تحاملاً وتميزاً أو حكماً مسبقاً لصالح الافتراض أو الوضع السابق. فالفيزيائيون يتحدثون عن «كواكب» تطيع قوانين نيوتن، وكأن الأمر يعني أن كوكباً هو في صلبه وجود متمرد يندفع مسعوراً لو أنه أعلن عدم «خضوعه» للقوانين. ومثل هذا الكلام يهبنا الانطباع أن القوانين تقع «خارجاً هنالك» بطريقة أو بأخرى، وهي كامنة ومستعدة لتحدث على نحو غير متوقع في حركات الكواكب متى وحيثما حدثت. وإذا ما أصبحنا ضحية الاعتياد على هذا الوصف، سهل علينا أن نعزو للقوانين وضعاً مستقلاً. وإذا ما اعتبرنا بأنها تتميز بهذا الوضع، علمنا أن القوانين ترانسندنتالية وذلك لأنها تتجاوز العالم الفيزيقي الواقعي ذاته. ولكننا نتساءل: هل يبرَّر هذا الأمر حقاً؟

نتساءل من جديد: كيف نستطيع ترسيخ الوجود المنفصل والمتجاوز للقوانين؟ ونجيب قائلين: لو كانت القوانين تتجلى من خلال المنظومات الفيزيقية بالطريقة التي تسلك بها المنظومات الفيزيقية-لما كنّا قادرين أبداً على الانطلاق إلى «ما وراء» مادة أو قوام الكوزموس لنبلغ القوانين الموجودة على

هذا النحـو. هذا، لأن القـوانين توجـد أو تكون في سلوك الأشـيـاء الفيزيقية... فنحن نلاحظ الأشياء وليس القوانين. أما إذا كنّا عاجزين عن معـالجة موضوع القوانين إلاّ من خلال تجليهـا أو كشفهـا في الظاهرات الفيزيقية، فنضطر إلى التساؤل: أي حق ندّعيه ونحن نفرد لها وجوداً مستقلاً، كيف نبرر هذا الادعاء؟

ثمة قياس يساعدنا على تمثل مفهومي اللطافة والكثافة في عملية الحسبان: تتوافق قوانين الفيزياء مع اللطافة، وتتماثل الأوضاع الفيزيائية مع الكثافة. وإذا ما سلّمنا بهذا التوافق، علمنا بأنه يُسط استعمال كلمة كثيف قليلاً، طالما أن حقول الكوانتوم السديمية والزمكان ذاته مضمونان في تعريف أو تحديد الكون الفيزيقي. وهكذا، يمكننا أن نصوغ القضية السابقة كما يلي: هل يوجد «كون لطيف» قائم بذاته على نحو مستقل–هو مخطط كومبيوتر للكون–يشتمل على كل القوانين الضرورية؟ هل تستطيع هذه الطاقة أن توجد بدون الكثافة؟

سبق لنا وعبّرنا عن الاعتقاد بأن قوانين الطبيعة حقائق واقعية وموضوعية تتصل بالكون؛ وسبق لنا أن أعلنّا قائلين: إننا نكتشفها دون أن نخترعها. ومع ذلك، نجد أن جميع القوانين الأساسية المعروفة هي رياضية في الشكل. وإذا تساءلنا عن السبب الذي يقف وراء هذا الأمر علمنا بأنه موضوع دقيق وهام يتطلب التقصي والبحث عن طبيعة الرياضيات.

ماذا نعني أن نقول بأن شيئاً «يوجد»؟

إن كان الواقع الفيزيقي قائماً على قوانين الطبيعة، فلا بد وأن تمتلك هذه القوانين وجوداً مستقلاً بصورة ما. وفي هذه الحالة نتساءل: أي شكل للوجود يمكننا أن نعزوه إلى شيء مجرد وغامض كقانون الطبيعة؟

نبدأ حديثنا بما هو ملموس، أو شبيه بما هو ملموس وواقعي

نحن نعلم أن هذا الشيء، يوجد، لأننا، كما يعبّر د. جونسون بكلماته الشهيرة، نستطيع أن نرفسه أو أن نقاومه، كما نستطيع أن نراه،

ويحتمل أن نشمه: الشيء الملموس أو الواقعي يؤثر في حواسنا. وثمة ما نضيفه على نحو أوضح إلى جملة أو كتلة الواقع المحسوس من الشعور والبصر والشم. وإضافة إلى ذلك، نفترض أن وجود الواقع شيء مستقل في حواسنا. إنه حقاً «خارجاً هنالك». وسوف يستمر في وجوده حتى ولو كنا لا نلمسه، لا نراه، أو نشمه. وبالطبع، بعدما نقوله فرضية... فرضية معقولة. وإن ما يحدث فعلاً هو أن نستقبل أو نتلقى معطيات حسية مماثلة بعد التفحص المتكرر. هذا لأن العلاقة الوثيقة بين معطيات الحس المتلقي في مناسبات متتابعة يخوّلنا حق التعرف على كتلة المادة، أي الواقع المحسوس، وتعيين نوعها أو هويتها. لذا، يسهل علينا أن نكتشف النموذج الذي نسبغه على الواقع على أساس أن الواقع الملموس، وهو المادة، يشير إلى أن له وجوداً مستقلاً، أكثر مما يسهل علينا أن نفترض بأنه يختفي عندما نصرف النظر عنه ويعود إلى الظهور في كل مرة ننظر فيها إلى الخلف.

يبدو كل ما ذكرناه أمراً مثيراً للجدل. والحق، أن جميع الأشياء التي يزعم بعضهم بأنها صلبة وملموسة ليست كذلك. وعلى سبيل المثال، ماذا نقول عن الذرات؟ فهي لا تسمح لنا برؤيتها أو لمسها أو الاحساس بها بطريقة ما على نحو مباشر. ومعرفتنا عنها تصلنا على نحو غير مباشر، عبر أجهزة وسيطة، يتوجب علينا ترجمتها ومعالجة معطياتها بسلسلة من العمليات. وبالفعل، يجعل المكانيك الكوانتي في هذا الموضوع قضية تزداد سوءاً. وعلى سبيل المثال، لا يمكننا أن ننسبه وصفاً معيناً وحركة محددة للذرة في آن واحد. هذا، لأن الدقائق والجزئيات دون المستوى الذري تقيم في عالم مبهم يتميز بنصف وجود. وبالاضافة إلى ذلك، توجد كيانات أو وجودات أكثر تجريداً تعرف بالحقول. والحق، أن الحقل الجاذبي لجسيم يوجد على نحو مؤكد؛ لكننا لا نستطيع أن نصدمه، أو يجعلنا نراه أو نشمه. وتعد الحقول الكوانتية أكثر غموضاً وأقل وضوحاً، إذ تشتمل على أنساق مهتزة من الطاقة اللامرئية.

يمكننا أن نقول: إن الفيزياء أي المادة لا تحتفظ بوجود أدنى من أن يكون واقعياً، صلباً وملموساً. وفي حياتنا اليومية، نستعمل مفاهيم مثل المواطنية أو الافلاس، تكون، على الرغم من عدم لمسها أو رؤيتها، حقيقة واقعية. ونضيف إلى ما ذكرناه النطاق الكامل للظاهرات الذاتية كالأحلام. هذا، لأن موضوعات الحلم تنعم على نحو لا يمكن إنكاره بنوع من الوجود-بالنسبة للحالم على الأقل. . ، وبطبيعة أقل واقعية من كتل المادة. وبالمثل، ينطبق هذا الأمر على الأفكار، والعواطف، والذكريات، والأحاسيس. إننا لا نستطيع أن نرفضها بصرف النظر عن وجودها-فنعتبرها غير كائنة، لمجرد أن طبيعة وجودها تختلف عن وجود العالم «الموضوعي». وكذلك، يحتمل أن تعتمد الروح أو العقل على شيء مادي من أجل تجليها أو تجليه-وفي هذه الحالة، يكون الدماغ هو هذا الشيء المادي. ومع ذلك، لا يجعل منها هذا الاعتماد شيئاً واقعياً أو ملموساً.

ثمة مقولة أخرى من الأشياء تتميز بسمتها الثقافية-الموسيقى أو الأدب. وبناء عليه، لا يسوّى وجود سيمفونيات بتهوفن أو كتابات إخوان الصفا مع وجود المخطوطات التي تُكتب عليها. وكذلك، لا يتماثل الدين أو السياسة مع الاناس الذين يمارسونه أو يمارسونها. فكل هذه الأشياء «توجد» بمعنى من المعاني على نحو تكون فيه أقل من كونهاملموسة أو واقعية. ومع ذلك تتميز بالأهمية والتقدير.

وأخيراً، يوجد نطاق الرياضيات والمنطق، الذي يتصل بالعلم اتصالاً وثيقاً. فما هي طبيعة وجودهما؟عندما نتحدث عن وجود نظرية معينة تدور حول الأعداد الصمّاء-لاتنقسم بغير باق إلاّ على نفسها أو على واحد-لا نقصد بأننا نستطيع أن نعالج النظرية كما نعالج كتلة المادة الصلبة. ومع ذلك، نعرف أن للرياضيات وجوداً أكيداً من نوع ما، وإن يكن وجوداً مجرداً.

تتمثل القضية التي نواجهها في التساؤل التالي: هل تتمتع قوانين الفيزياء بوجود ترانسندنتالي؟

يعتقد العديد من الفيزيائيين بواقع هذه الحقيقة. فهم يتحدثون عن اكتشاف قوانين الفيزياء على نحو أنها موجودة «خارجاً هناك» في مكان ما، بالطبع نسلّم بأن ما ندعوه في الوقت الحاضر، قوانين الفيزياء هو تقدير تقريبي، أي قيمة تقريبية، تجريبية وغير نهائية لمجموعة فريدة من القوانين «الحقيقية». ومع ذلك، تزداد تحسناً ما دام العلماء يتوقعون بأننا نحصل، في يوم من الأيام، على المجموعة «الصحيحة» من القوانين. وعندما تتحقق هذه الغاية أو هذا التوقع، تبلغ الفيزياء النظرية كمالها. هو هذا التوقع الذي يعني أن بلوغ الذروة يقع في المستقبل القريب الذي حث ستيڤان هوكنغ على الخطبة الافتتاحية الخاصة بكرسي لوكاسيان في كامبريدج

قال هوكنغ: «هل نستطيع أن نرى أن الغاية القصوى التي تنشدها الفيزياء النظرية»؟

لا يرحب جميع الفيزيائيين النظريين بالفكرة التي تتحدث عن وجود قوانين ترانسندنتالية. فها هو جيمس هارتل يبدي الملاحظة التالية: «إن العلماء، أمثال الرياضيين، يتابعون أبحاثهم على نحو تبدو فيه حقائق موضوعاتهم وكأن لها وجوداً مستقلاً... وكأن مجموعة فريدة من القواعد توجد وتدير الكون بـ«فعليّة» منفصلة عن العالم الذي تحكمه. ويقيم هارتل الدليل على أن تاريخ العلم مفعم بالأمثلة التي تشير إلى أن الحقائق التي كانت تُعتبر أساسية وجوهرية لا غنى عنها قد انتهت إلى حالة يمكننا الاستغناء عنها بسبب خصوصيتها ولئن انقضت قرون كان الناس أثناءها يعتبرون مركزية الأرض قضية غير قابلة للتفنيد، لكنهم وجدوا أن الكون بدا لهم على هذا النحو لسبب هو أن وجودهم قد تركّز على سطحها. ولئن افترضوا أن الخطوط والزوايا في المكان الثلاثي البعد تطيع قوانين الهندسة الأقليدية حقيقةٌ أساسية وجوهرية لا مفرّ منها، لكنهم اكتشفوا أن هذه

الحقيقة تنشأ من واقع هو أننا نحيا في نطاق زمان-مكان تكون فيه الجاذبية ضعيفة نسبياً، بحيث أن انحناء المكان لم يلاحظ لفترة زمنية طويلة. وبهذا الصدد، يعلّق هارتل قائلاً: «عديدة هي المظاهر الأخرى التي قد تنشأ على نحو مماثل من منظورنا الخاص للعالم، ولا تكون نتيجة لتعمقنا في دراسة الحقيقة الـ «ترانسند نتالية». وهكذا، يبلغ هارتل حد القول: «يحتمل أن يكون تقسيم الطبيعة إلى قسمين: «العالم» و«القوانين» مظهراً يمكننا أن نستغني عنه.

وفق وجهة النظر هذه، لا نتحدث عن وجود مجموعة فريدة من القوانين يتركز عليها العلم. يقول هارتل: «لا نستطيع أن نفصل نظرياتنا والقوانين المتضمنة فيها عن الظروف التي نجد أنفسنا في وسطها. وتشتمل هذه الظروف على حضارتنا، وثقافتنا وتاريخنا التطوري، وعلى المعطيات المميزة والخاصة التي جمعناها عن العالم. والحق، أن حضارة أخرى مغايرة لها تختص بتاريخ تطوري مختلف، وثقافة مختلفة وعلم مختلف يحتمل أن توطد مزاعمها على قوانين مختلفة. ويشير هارتل مؤكداً بأننا نستطيع أن نوفق بين العديد من القوانين المختلفة مع مجموعة معينة مفترضة، وأننا لا نستطيع أبداً أن نتأكد من أننا نبلغ نطاق المجموعة الصحيحة.

في البدء

يجدر بنا أن نتحقق من أن القوانين، في ذاتها، لا تصف العالم على نحو كامل. لذا، يتجه هدفنا، ونحن نسعى إلى صياغة القوانين كلياً، إلى إقامة صلة بين الأحداث الفيزيقية المختلفة. وعلى سبيل المثال، نقول: يعد إلقاء الكرة في الفضاء واتباعها مساراً قطعياً مكافئاً قانوناً بسيطاً. ومع ذلك، توجد مسارات قطعية مكافئة مختلفة فبعضها طويل ورفيع، وبعضها الآخر منخفض وسطحي. أما القطع المكافىء الخاص الذي تتبعه كرة معينة فيعتمد على سرعتها وزاوية الاسقاط. ويشار إليهما بأنهما «حالتان أو شرطان أوليان». وهكذا، يحدّد قانون القطع المكافىء مع الحالات أو الشروط الأولية مسار الكرة على نحو فريد واستثنائي.

نستنتج مما تقدم أن القوانين هي بيانات تفيدنا عن صنوف الظاهرات، وأن الشروط أو الحالات الأولية بيانات تفيدنا عن الأنظمة الخاصة. وأثناء تأدية الفيزيائي المجرِّب لعمله العلمي، يختار أو يستنبط، في غالب الأحيان، شروطاً أولية معينة. فعلى سبيل المثال، أطلق غاليليو، وهو يقوم بتجربته الشهيرة على الأجسام الساقطة، كتلاً غير متساوية في آن واحد، وذلك لكي يقيم الدليل على أنها تصيب الأرض في اللحظة ذاتها. وبالتغاير، لا يستطيع العالم أن يختار القوانين. هذا، لأنها قوانين «معيّنة أو مفترضة من الله». ويصبغ هذا الواقع القوانين بوضع أو بمرتبة أسمى بكثير من وضع الشروط الأولية. فإذا كانت الشروط الأولية تفصيلاً لحدث عرضي ومطواع، كانت القوانين أساسية، أبدية ومطلقة.

في العالم الطبيعي، خارج نطاق الهيمنة التجريبي، تهيىء الطبيعة لنا الشروط الأولية. والحق، أن غاليليو لم يُلق بحبة البرد التي تصيب الأرض بطريقة قُدرت سلفاً. لقد أحدثتها سلسلة من العمليات الفيزيقية في الغلاف الجوي الأعلى. وبالمثل نقول: إذ يدخل مذنب النظام الشمسي قادماً من خارجه وتابعاً مساراً خاصاً، نعلم أن ذلك المسار يعتمد على سلسلة العمليات الفيزيقية لمنشأ ذلك المذنب، وبكلمات أخرى نقول: نستطيع أن نُرجع الشروط الأولية الخاصة والمتعلقة بمنظومة تجذب انتباهنا واهتمامنا إلى المحيط الأوسع. وعلى هذا الأساس نسأل: لمَ تتشكل حبة البرد في تلك النقطة الخاصة في الغلاف الجوي؟ لمَ تتشكل الغيوم هناك وليس في مكان آخر؟ وهلم جرا.

يسهل علينا أن ندرك أن شبكة الترابطات السببية تمتد إلى الخارج بسرعة كبرى حتى تشمل كلية الكوزموس. وضمن هذا الواقع، نسأل: ماذا بعد ذلك؟ ونجيب: إن قضية الشروط أو الظروف الأولية الكوزمية تعود بنا إلى الوراء لتبلغ بنا إلى الانفجار الكبير، وإلى نشأة أو مصدر الكون الفيزيقي. وهنا، تتبدل قواعد اللعبة على نحو درامي. ففي الوقت الذي

تكون الظروف الأولية لمنظومة فيزيقية معينة سمةً أو مظهراً لحدث عرضي نستطيع تفسيره باحتكامنا إلى المحيط الأوسع عند لحظة أسبق، نجد أن المحيط الأوسع واللحظة الأسبق لا توجدان إذ يتصل الأمر بالظروف الأولية. هذا، لأن الظروف الأولية الكوزمية «معطاة» تماماً كقوانين الفيزياء.

يعتبر غالبية العلماء أن الظروف الكوزمية الأولية تقع خارج نطاق العلم، نعترف بها، كالقوانين، كواقع غير ذي حياة أو إدراك. لذا يحتكم الذين صاغوا عقولهم وفق معتقد ديني إلى الله وينشدونه التفسير. وينزع الملحدون إلى اعتبارها عشوائية أو تحكمية وكيفية. أما وظيفة العالم فتكمن في تفسير العالم قدر الامكان دون الاحتكام إلى ظروف أصلية خاصة. فإذا استطاع العالم تفسير سمة أو مظهر للعالم بافتراضه أن الكون ابتدأ بطريقة معينة، فإن قوله هذا لا يعد تفسيراً حقيقياً على الاطلاق. وهذا يعني مجرد القول بأن العالم هو كما هو لأنه كان بالطريقة التي كان عليها. لذا، يتركز الإغراء في بناء نظريات عن الكون لا تعتمد الدقة البالغة على الظروف الأولية.

يمكننا أن نقول بأن علم الترمودیناميك يزودنا بمفتاح اللغز. فلو أنني أعطيت كأساً تحتوي ماء حاراً، لعلمت بأنه سيتبدد في اليوم التالي. ومن جهة ثانية، لو أنني أعطيت كأساً تحتوي ماء بارداً، لعجزت عن القول بأنه كان، أو لم يكن، حاراً في اليوم السابق، أو في اليوم الأسبق، أو عرفت درجة حرارته، أو ما كان حاراً على الاطلاق. ويمكن لأحدنا أن يقول بأن تفاصيل التاريخ الحراري للماء، وهو يشتمل على ظروفه الأولية، تُمحى عن طريق سلسلة العمليات الترموديناميكية التي تؤدي به إلى توازن حراري مع محيطه. ولقد تجادل الكوزمولوجيون حول القضية الثالثة: من المحتمل أن تكون سلسلة عمليات مماثلة قد محت تفاصيل الظروف الكوزمية الأولية. لذا، يستحيل علينا أن نستدل، إلا في حدود أوسع، إلى كيفية بدء الكون من معرفة كيفية وجوده في الوقت الحاضر.

نعتمد المثال التالي لشرح الفقرة السابقة-يتمدد الكون في وقتنا الحاضر بمعدل واحد في كل اتجاه. وإذا ما تساءلنا: هل هذا يعني أن الانفجار الكبير كان متساوي الخصائص في جميع الجهات؟ أجبنا: ليس بالضرورة. فقد يكون الكون قد بدأ في الاتساع بطريقة لا نظامية، بمعدلات مختلفة في اتجاهات مختلفة، وأن سلسلة العمليات الفيزيقية صقلت أو لطفت هذا اللاانتظام. وعلى سبيل المثال نقول: استطاعت التأثيرات الاحتكاكية أن تكبح الحركة في اتجاهات التوسع السريع. وعلى نحو تناوبي، وبحسب ما تنص نظرية سيناريو الكون المتضخم القابل للصياغة، للتعديل او التشكل، ندرك أن الكون خضع لمرحلة التمدد المتسارع بحيث أن جميع اللاإنتظامات الأولية قد أُسقطت من الوجود. وانتهت النتيجة إلى وجود كون بدرجة عالية من الاتساق او الانتظام المكاني وإلى نسق ملطّف من التوسع.

ينجذب العديد من العلماء إلى الفكرة القائلة بأن وضع الكون الذي نلاحظه في أيامنا هذا ليس هو، على نحو نسبي، الكون الذي بلغ الدقة التي صدر عنها في الانفجار الكبير. ولا شك، أن هذا الأمر يُرد جزئياً إلى رد فعل على النظريات الدينية الخاصة بالخلق، وإلى أن هذه الفكرة لا تستدعي القلق بشأن وضع الكون في مراحله الأولى، عندما كانت الظروف الفيزيقية متطرفة على نحو احتمالي. ومن جهة أخرى، يتضح لنا أننا لا نستطيع إغفال الظروف الأولية. فنحن قادرون على تصوّر كون له عمر مماثل لكوننا، لكن شكله يختلف كثيراً . . . نتصور كوناً يتطوّر رجوعاً في الزمن، في وفاق مع قوانين الفيزياء إلى نشأة هي الانفجار الكبير. وعند ئذ، لابد من اكتشاف حالة أولية تؤدي إلى نشأة مختلفة لذلك الكون.

ومهما تكن الظروف الأولية التي أدت إلى نشوء كوننا، لكننا، مع ذلك، نسأل: لم وجدت تلك الظروف؟ وإذا ما أُعطينا التنوع اللانهائي للطرق التي يحتمل أن يكون قد انطلق منها، تساءلنا من جديد: لمَ انطلق

الكون بالطريقة التي انطلق بها؟ وهل يوجد شيء مميز-ربما-له علاقة بتلك الظروف الأولية الخاصة والمميزة؟ والحق أن هذا التساؤل يحثنا على افتراض هو أن الظروف الأولية لم تكن اعتباطية، بل توافقت مع مبدأ عميق. ومع ذلك، يسلّم الناس عادة بأن القوانين الفيزيائية ليست تحكمية أو كيفية، بل هي قادرة على التغلّف في علاقات رياضية. وهكذا، نسأل: ألا يحتمل أن يوجد أيضاً «قانون مُحكم للظروف الأولية»؟

تقدَّم بهذا الاقتراح عدد من النظريين. وعلى سبيل المثال، ناقش روجر بنروز المسألة التالية: لو كانت الظروف الأولية قد اختيرت عشوائياً، فيحتمل أن يكون الكون الناتج بالغاً في اللاإنتظام، ومتضمناً ثقوباً سوداء ضخمة تزداد نسبياً على المادة الموزعة والمنتشرة بطريقة مصقولة ودفينة. هذا، لأن كوناً مصقولاً ككوننا يتطلب تناغماً استثنائياً رقيقاً عند البدء، بحيث تتسع او تتمدد نطاقات الكون كلها بطريقة مخرجة بتنسيق، وعناية. ولقد شدد بنروز، وهو يستعمل مجاز الخالق الذي يحمل «قائمة التسوّق» بالظروف الأولية الممكنة، على أن الخالق ملتزم بالتمعن بالقائمة ودراستها بدقة. والحق، أن التمسك بظرف دون آخر عشوائياًهو مجرد خطة ستفشل بالتأكيد. ويعلّق بنروز قائلاً: «لما كنت أتجنب تشويه سمعة الخالق في هذا المجال، فأنني ألّح بإصرار على أن يتركز واجب العالم على تقصّي القوانين الطبيعية التي تفسّر، أو على الأقل تصف بطريقة مترابطة منطقياً، طبيعة الدقة الظاهراتية التي نلاحظها في أعمال العالم الطبيعي. وهكذا، أرى أننا بحاجة إلى قانون فيزيائي يوضح خصوصية الحالة الأولية». ويتمثل القانون الذي اقترحه بنروز في قسرْ الحالة الأولية للكون على حيازة نمط خاص يتميز بالصقل والرقة. منذ الاستهلال البدئي، دون الحاجة إلى التضخّم أو إلى سلسلة عملية الصقل. وعلى هذا لاأساس، نفقد الصلة مع التفاصيل الرياضية.

وفي السياق الذي اتخذته نظرية الكوانتوم-الكوزمولوجية، ناقش كل من هارتل وهوكينغ اقتراحاً آخر لا يتحدث عن «لحظة أولى» استثنائية أو عن

حدث تم فيه الخلق. وهكذا، تُلغى معضلة الظروف الأولية الكوزمية بإلغاء الحدث الأولي بكليته. ومع ذلك، وفي سبيل إنجاز هذه الغاية، يجب أن تكون الحالة الكوانتية للكون قد اقتصرت على كل الأزمنة وليس على البداية وحدها. ويعرض كل من هارتل وهوكينغ صياغة رياضية محددة لمثل هذا القصْر أو التعقيد، تلعب دور «قانون الظروف الأولية».

يجدر بنا أن نتحقق من أن قانون الظروف الأولية لا يقبل البرهان لجانب الخطأ أو الصواب، أو يستمد وجوده من قوانين الفيزياء الموجودة أوالقائمة. وكما تشير جميع الاقتراحات العلمية تكمن قيمة أي قانون في قدرته على التنبؤ بالنتائج التي تقبل الملاحظة. وفي الحقيقة، يحتمل أن ينجذب العلماء النظريون إلى اقتراح خاص لسبب هو أنه يجد أساسه في روعة رياضية وفي «شرعية الطبيعة». لكن مثل هذه الحجج أو البراهين لا تجد تبريراً لها بسهولة. وعلى سبيل المثال، يتكيف اقتراح هارتل-هوكينغ على نحو جيد مع شكلية زرانة النظرية الكوانتية، وتبدو معقولة ضمن ذلك السياق. ولكن، لو كان العلم قد تطور على نحو مختلف، لبدا قانون هارتل-هوكينغ كيفيا أو استنباطياً.

ولسوء الحظ، لا تعد متابعة النتائج المتعلقة بالمشاهدة أو المراقبة لنظرية هارتل-هوكينغ أمراً سهلاً. فالعالمان يدّعيان بأنها تتنبأ بمرحلة تضخمية للكون، تتفق مع أحداث نمط كوزمولوجي. وقد تُحدثنا يوماً ما عن بنية الكون بنطاقها الواسع-على سبيل المثال، بالطريقة التي تميل بها المجرات إلى التجمع مع بعضها. ولكن اختيار قانون فريد يقوم على أسس متعلقة بالمشاهدة والمراقبة يبدو بأنه أمل ضعيف. وبالفعل، ناقش هارتل هذه الحجة وأدرك عدم وجود قانون فريد كهذا. وعلى كل حال. لن يكون أي اقتراح مُعطى لاختيار حالة كوانتية للكون بكامله مؤهلاً لأن يحدثنا بالكثير عن المستوى المفصّل بدقة، مثل وجود كوكب مميز، أو شخص مميز. هذا، لأن الطبيعة الكوانتية للنظرية تؤكد-بناء على مبدأ اللاتعين الذي أعلنه هايزنبرغ-أن مثل هذه التفاصيل تبقى غير محددة وغير معروفة سلفاً.

يحتمل أن يكون المبدأ الذي يشير إلى وجود قوانين وظروف أولية، والذي وسم المحاولات السابقة بصفة تحليل المنظومات الديناميكية مديناً لتاريخ العلم أكثر من أية خاصية عميقة للعالم الطبيعي. فالكتب المدرسية تخبرنا عن المجرّب أو المختبر بأنه يخلق، وهو يُجري اختباراً نموذجياً، حالة فيزيقية خاصة، ومن ثم يلاحظ ما يحدث وما يجري -وأعني كيف تتطور الحالة. وهكذا، يقوم نجاح الطريقة العلمية على توليد أو إمكانية استخراج النتائج. فإذا ما تكررت التجربة، دل الأمر على تطبيق قوانين الفيزياء؛ ولكن الظروف الأولية تقع تحت سيطرة المجرّب-المختبر. وهكذا، ينتج فصل وظيفي بين القوانين والظروف الأولية. أما إذا تعلق الأمر بالكوزمولوجيا فإن الوضع يختلف. هذا، لأن وجود كون واحد يعني أن فكرة تكرار التجربة أمر غير قابل للتطبيق. وعلاوة على ذلك، لا نستطيع أن نسيطر على الظروف الكوزمية الأولية بقدر ما نسيطر على قوانين الفيزياء. وهكذا، ينهار التمييز أو الفصل الحاد بين قوانين الفيزياء والظروف الأولية. وفي حدسه، يتحدث هارتل فيقول: «لا يمكن أن توجد مبادىء أكثر شمولاً في نظام أكثر شمولاً تعيّن كلاً من الظروف الأولية والديناميكا» -(القوى المحركة في أي حقل، أوالنواميس الخاصة بها).

نعتقد أن هذه الاقتراحات المتصلة بالظروف الأولية تدعم بقوة المثال الأفلاطوني الذي يتحدث عن وجود القوانين «خارجاً هناك»، تتجاوز الكون الفيزيقي. وعلى غير ذلك، ينشأ جدل حول ما إن كانت قوانين الفيزياء قد انبثقت إلى الوجود مع الكون. وإذا كان الأمر كذلك، علمنا أن تلك القوانين لا تستطيع أن تفسّر نشأة أو مصدر الكون، وذلك لأن القوانين لا تنشأ إلاّ بوجود الكون. ويتضح هذا القول عندما يتعلق الأمر بقانون الظروف الأولية، وذلك لأن قانوناً كهذا يُفهم ظاهرياً بأنه يفسّر بدقة كيف انبثق الكون إلى الوجود بالشكل الذي هو عليه. ففي مخطط

هارتل-هوينغ، لا نجد لحظة فعلية للخلق ينطبق عليها قانونهما. ومع ذلك، لا يزال بعضهم يقترحونه كتفسير للسبب الذي يدعو إلى وجود الكون كما هو عليه. فإن لم تكن القوانين متجاوزة، فلابد وأن نضطر إلى الاعتراف بواقع هو أن الكون «يكون هناك» بوصفه رزمة بُنيت في داخلها العالم المتنوعة الموصوفة بالقوانين. والحق، أن القوانين الترانسندنتالية-المتجاوزة تزود المرء بمعلومات تُفيد ببدايات التفسير التي تُحدثنا عن سبب وجود الكون كما هو.

تعد الفكرة الماثلة في قوانين الفيزياء المتجاوزة النسخة المطابقة الحديثة لعالم المثل الأفلاطونية الكاملة التي كانت برنامج العمل المعد لبناء عالم الظل الزائل للادراكات الحسية. وعلى نحو تطبيقي، تُصاغ قوانين الفيزياء بوصفها علاقات رياضية تلزمنا، ونحن نبحث عن الأساس الوطيد للحقيقة، أن نلتفت إلى طبيعة الرياضيات، وإلى المعضلة القديمة التي تطرح القضية التالية: هل توجد الرياضيات في عالم أفلاطوني مستقل؟

❊ ❊ ❊

الفكر الرياضي عند الكندي

محمود باكير

ترجمته:

هو يعقوب بن اسحاق بن الصباح بن عمران بن اسمعيل بن الأشعث بن قيس بن معدي كرب.. بن يعرب بن قحطان أبو يوسف الكندي[1]. وكان أبوه اسحاق بن الصباح أميراً على الكوفة للمهدي والرشيد، وكان جده الأشعث بن قيس من أصحاب النبي محمد صلى الله عليه وسلّم،

(*) محمود باكير: باحث من سورية، استاذ في كلية العلوم قسم الرياضيات بجامعة دمشق.

وكان قبل ذلك ملكاً على جميع كنده[٢]. ولد بمدينة الكوفة في أواخر القرن الثامن الميلادي (حوالي ١٨٥هـ) كما يذهب دي بور، غير أنه لا يعرف تاريخ ميلاده على وجه التحديد، ولا تاريخ وفاته. ولهذا اختلف الباحثون في تقدير تاريخ وفاته: فجعله نلّينو حوالي ٢٦٠هـ= ٨٧٣م، وماسينيون يحدده بسنة ٢٤٦هـ= ٨٦٠م، والأستاذ مصطفى عبد الرزاق بنهاية سنة ٢٥٢هـ= ٨٦٤م.

ويظهر أن الكندي حصل بعض علومه في البصرة، ثم في بغداد، أي في حواضر الثقافة في عصره[٣]. ولسنا نعلم عن شيوخه وأساتذته شيئاً، ولا ندري كم لبث في قصر الخلافة، ولا نعرف منصبه فيه. بيد أنه من المعروف أنه كان عظيم المنزلة عند المأمون (خلافته من ١٩٨هـ= ٨١٣م الى ٢١٨هـ= ٨٣٣م)، وقد عهد إليه دار الحكمة في بغداد. والمعتصم الذي خلف المأمون، قد عهد إليه بتأديب ابنه أحمد.

ومما يذكر أنه كان يترجم كتب اليونان إلى العربية، وأنه كان يهذّب ما يترجمه غيره، كما فعل بالكتاب المنحول لأرسطو والمسمى «أوثولوجيا أرسطو طاليس»، . . وربما كان فيلسوفاً يقوم في قصر الخلافة بعمل المنجم أو الطبيب، وقد يكون أيضاً عمل بديوان الخراج، غير أنه أقصي في أواخر أيامه عن قصر الخلافة[٤]. وخلال سني حياته الأخيرة عاش في عزلة نسبية[٥].

قال أبو معشر في كتاب المذكرات لشاذان: حذّاق الترجمة في الإسلام أربعة: حنين بن إسحق، ويعقوب بن إسحق الكندي، وثابت بن قره الحراني، وعمر بن الفرخان الطبري. أما ابن النديم فيرى في «الفهرست» أن الكندي «فاضل دهره، وواحد عصره في معرفة العلوم القديمة بأسرها. . . ».

يقول ماكس ما يرهوف: وقد كان حقاً بحسب ما نعرف أول مسلم أتقن علوم اليونان الى حد يدعو الى الدهشة. ولكن لا يعرف من تراجمه إلا شيء قليل جداً هو في الواقع جغرافية بطليموس. ولم يبق لنا أي ترجمة أتمها بنفسه حتى أن دوره كمترجم مجهول تماماً. ولكنه كتب، معتمداً في

الغالب على التراجم السريانية لعلوم الأوائل، قرابة ثلثمائة كتاب من تأليفه هو في الطب والفلسفة الأرسططالية والفيثاغورية والأفلاطونية المحدثة، وفي الرياضيات، والبصريات، وفي الفلك، والآثار العلوية، والموسيقى، والسياسة المدنية، والأخلاق وغيرها. وعن هذا الطريق ساعد على أن يفتح للعرب الطريق الى علوم الأوائل، كما هي الحال في التراجم[٦].

وطبقاً لمعارفنا الحالية فإنه من الصعوبة بمكان، إن لم يكن مستحيلاً، أن يعطى صورة كاملة عن أعمال الكندي العلمية. ومن بين العناوين التي ذكرتها كتب التراجم القديمة والحديثة فإن هناك بعضاً منها لم يعثر عليها قط، والبعض الآخر لم يظهر بعد في دراسات نقدية[٧].

مؤلفاته:

كتب الكندي في معظم فروع المعرفة المعروفة في تلك الفترة، وقد بلغ عدد مؤلفاته مئتين وثلاثاً وأربعين مصنفاً ما بين كتاب ورسالة وفق ما ذكره ابن النديم في كتابه «الفهرست»[٨]، وأحصى القفطي له في «تأريخ الحكماء»[٩] مئتين وثمان وعشرين كتاباً ورسالة. بينما ابن أبي أصيبعة في «عيون الأنباء»[١٠] ذكر له مئتين وإحدى وثمانين كتاباً ورسالة. وحسب الإحصائية التي حققها الدكتور عمر فروخ في كتابه «صفحات من حياة الكندي وفلسفته»[١١] فقد تبين أن له مئتين وتسعين كتاباً ورسالة، أما الأب ريتشرد مكارثي في «التصانيف المنسوبة الى فيلسوف العرب»[١٢]، فقد أحصى ثلاث مئة وواحداً وستين كتاباً ورسالة.

هذا ما بقي من تأليف الكندي في مختلف العلوم، بحسب إحصاء الأب رتشرد مكارثي ثلاثاً وثمانين كتاباً ورسالة، سواء كانت بالعربية أو غيرها. وما بقي من مؤلفاته الرياضية، حسب بروكلمان[١٣]، أربع رسائل: ثلاث منها هندسية، وواحدة فقط حسابية؛ وهذه الرسائل لم تدرس ولم تحقق بعد. ومن ثم فإن معظم مؤلفاته الرياضية الهامة لم يعثر عليها.

الفكر الرياضي عند الكندي:

رغم ضياع معظم مؤلفات الكندي الرياضية، وعدم توفر المصادر التي تسعفنا في الحكم على إنجازاته في هذا المجال، إلا أنه من الممكن تتبع مؤلفاته في العلوم الأخرى للوقوف على عظمة عقليته الرياضية. لأن دارس تلك المؤلفات، بعين رياضية، يجد أثر هذه العقلية حيثما توجه في عالم الكندي الرّحب. وخاصة أن الرياضيات تحتل موقعاً خاصاً ضمن اهتماماته، إن لم تكن في مقدمة تلك الاهتمامات. كما أن كتاباته مشبعة بالفكر الرياضي.

يقول البعض بأن الكندي قد بنى تأملاته الفلسفية على الأبحاث العلمية بشكل كبير، وهو في ذلك كان تابعاً للعرف السائد لدى الأمم القديمة. وفي هذا المعنى يقول الدكتور ابراهيم مدكور: (إن الكندي ينتمي بشكل مبدئي إلى أصحاب النزعة العلمية الطبيعية والتي سيطرت على التأملات الفلسفية الإسلامية في المراحل الأولى) [١٤]. بيد أننا إذا أمعنا النظر في تلك التأملات نجد أن معظمها مبني على العلوم الرياضية بشكل أو بآخر. بل إن مضامينها تنطوي على العديد من المعاني الرياضية، كما أنه استخدم الأسلوب الرياضي في الاستدلال الفلسفي. وما يؤكد هذا، اعتبار الكندي أن تعلم الرياضيات ضروري لتحصيل الفلسفة. كما أنه كان شغوفاً بتطبيق الرياضيات ومنهجها في مختلف العلوم. فقد استخدم الرياضيات في نظريته المتعلقة بالأدوية المركبة، حيث يقول دي بور: (... والواقع أنه بنى فعل هذه الأدوية، كما بنى فعل الموسيقى، على التناسب الهندسي، والأمر في الأدوية أمر تناسب في الكيفيات المحسوسة وهي: الحار والبارد والرطب واليابس، فإذا أريد أن يكون الدواء حاراً بدرجة ١ فلابد أن يكون له من الحرارة ضعف حرارة المزيج المتعادل، وإذا أريد أن يكون الدواء حاراً بدرجة ٢ فلابد له من الحرارة أربعة أمثال حرارة المزيج المتعادل وهلم جرا، ويظهر أن الكندي عوّل على الحواس، ولاسيما حاسة الذوق، في الحكم على هذا الأمر، حتى لقد نستطيع أن نرى في فلسفته شيئاً من فكرة التناسب

بين الإحساسات، ولكن هذا الرأي مع أنه من مبتكرات الكندي، ولم يُسْبَق إليه قط، فهو لا يعدو أن يكون خيالاً رياضياً)[١٥]. ورغم أن هذا ليس أكثر من خيال رياضي -كما يقول دي بور- إلا أن «الخيال أهم من المعرفة» كما يقول آنشتاين. فقد اتسم الكندي بأهم سمات الرياضي، وهي القدرة على التخيل. يقول الرياضي دي مورغان: (إن القوة المحركة للإبتكار الرياضي ليست القدرة على التعليل والبرهنة، بل القدرة على التخيّل). لذلك فلا غرابة عندما اعتبر كاردانو (Cardano)، أحد فلاسفة عصر النهضة، أن الكندي واحد من إثني عشر عبقرياً الذين ظهروا في العالم[١٦].

ولنتوقف قليلاً عند أحد منجزات الكندي العلمية، وهي رسالته «في استخراج المُعَمّى»، وذلك لمقاربة عقليته الرياضية من خلال تلك الرسالة. فقد قام الدكاترة: محمد مراياتي، يحيى مير علم، محمد حسان الطيان بدراسة وتحقيق هذه الرسالة في كتابهم القيّم «علم التعمية واستخراج المعمّى عند العرب»[١٧]، والمهتم بالتعمية وبقواعدها يمكنه العودة الى ذلك الكتاب للوقوف على مآثر الكندي في هذا المجال؛ وهي كثيرة وممتعة. بيد أن ما يعنينا في هذا المقام هو خارج اهتمام تلك الدراسة، وهو مقاربة فكرة استخراج المعمى عند الكندي بمنظور رياضي معاصر.

(والتعمية لغة: الخفاء والالتباس، وهي في الاصطلاح: تحويل نص واضح الى آخر غير مفهوم باستعمال طريقة محددة يستطيع من يعرفها أن يفهم النص، واستخراجُها عكس ذلك، يجري فيه تحويل النص المعمى الى نص واضح لمن لا يعرف مسبقاً طريقة التعمية المستعملة)[١٨]. وفي عصرنا هذا نستخدم كلمة «التشفير» بدلاً من «التعمية»، وكسر الشفرة بدلاً من «استخراج المعمى». (أما الكندي فإنه يصف في مؤلّفه «رسالة في استخراج المعمى» عملية إحصاء تواتر الحروف في لغة ما، وذلك بأخذ عيّنة كافية من الكلام المنشور في تلك اللغة -وقد أحصى الكندي نصاً مؤلفاً من ٣٦٦٧ حرفاً- ثم استعمال تلك النتائج بعد ترتيبها في استنباط نص معمى، وطريقةُ

إحصاء حروف ذلك النص ومقابلة ما يخرج بنتائج تواتر الحروف في تلك اللغة. وينبه الكندي فيها على أمر ذي بال، وهو أن النص المعمى ينبغي أن يكون ذا طول كاف يسمح بانطباق القواعد الإحصائية عليه، حيث يقول الكندي: «فمما نحتال به لاستنباط الكتاب المعمى إذا عرف بأي لسان هو، أن يوجد من ذلك اللسان كتاب قدر ما يقع في جلد أو ما أشبهه، فنعد ما فيه من كل نوع من أنواع حروفه، فنكتب على أكثرها عدداً الأول، والذي يليه في الكثرة الثاني، والذي يلي ذلك في الكثرة الثالث، وكذلك حتى نأتي على جميع أنواع الحروف، ثم ننظر في الكتاب الذي نريد استخراجه، فنصنف أيضاً أنواع صوره، فننظر الى أكثرها عدداً، فنسمهُ بسمة الحرف الأول، والذي يليه في الكثرة فنسمهُ بسمة الحرف الثاني، والذي يليه في الكثرة فنسمه بسمة الحرف الثالث، ثم كذلك حتى تنفد أنواع صور حروف الكتاب المعماة التي قُصد لاستنباطها»[١٩].

والجدول الآتي يبين مراتب الحروف وتواترها وفقاً لما هي عليه لدى الكندي (المصدر السابق: الصفحة ٧٣).

ومما لا ريب فيه أن العقلية التي أبدعت هذه الطريقة، هي عقلية رياضية تنم عن أصالة وابتكار، رغم عدم الاعتماد على معلومات رياضية ذات قيمة سوى إحصاء عدد حروف النص. ومع ذلك فإن هذه الطريقةتنطوي على مغزى علمي دقيق. ولمقاربة ذلك المغزى يكفي الإشارة الى أن العلوم، بشكل عام تهتم ببناء نماذج من الظواهر الطبيعية. والكندي حاول في رسالته أن يكتشف تلك الظاهرة اللسانية، ثم استثمارها في بناء نموذج مقترن بتلك اللغة؛ وذلك لاستخدامه في استخراج نص معمى: فطريقته في التعمية: (مبنية على تحويل الحروف الى رموز رقمية، ثم معالجة هذه الأرقام بإجراء عمليات حسابية عليها، ثم العودة بها الى حروف من جديد...)[٢٠]. وجوهر الفكرة التي استخدمها، هي التي كانت وراء واحدة من أحدث النظريات الرياضية في معالجة الطوريات العشوائية

(Stochastic Process)؛ وهي نظرية الدور أو الإنتظار (Queue Theory)، والتي أتت نتيجة جهود الرياضي الدانماركي إرلنك (A.K. Erlang)، عندما نشر، في الربع الأول من هذا القرن، بعض النتائج الهامة لدراسات أجراها لنظام عمل الهواتف، بعد نمذجتها بشكل رياضي. فقد تضمنت نماذجه العديد من حالات الإنتظار. والفكرة الأساسية في تلك النظرية هي نمذجة الموقف المدروس، ومن ثم الحصول على تمثيل رمزي للأجزاء الأساسية الداخلة في النموذج، وبالتالي إيجاد العلاقات بينهما. والخطوط العامة لهذه النظرية تشبه إلى حد كبير فكرة الكندي في استخراج المعمى. ومن الجدير بالذكر أن النتائج التي طورت لاحقاً، نتيجة العديد من الأبحاث، قد لاقت الكثير من التطبيقات في بعض المجالات، بدءاً من التحكم في هبوط الطائرات الى انتظار المرضى في المشافي.

وبغض النظر عن الفكرة القابعة وراء استخراج المعمى عند الكندي، فإن اهتمامه بهذا العلم يعبر عن أحد مظاهر عقليته الرياضية. فقد اهتم أيضاً بالحيل العددية وعلم إضمارها لاستخراج الأعداد المضمرة، كذلك له رسالة -لم يعثر عليها- ضمن نفس الإطار، بعنوان «استخراج الخبيء والضمير».

كما أن هذا يشير الى أنه كان يبحث عن تحديات عقلية يفرّغ فيها طاقاته الذهنية، ويشبع نهمه المعرفي. وربما كان هذا هو السبب الذي جعله يبتعد عن الإهتمام بالدراسات الأدبية والفقهية.

كما أن من مظاهر عقليته الرياضية هو ما نلمسه في كتاباته من دقة في التعبير، رغم ما يشاع عن رداءة أسلوبه (. . . شاع عن الكندي رداءة اللفظ والبعد عن الأسلوب البليغ. .)[٢١]. فالبلاغة وجمال التعبير أقل شأناً من الدقة في الكتابات العلمية والفلسفية؛ كما هي الحال عند الكندي. يقول آنشتاين نقلاً عن العالم ل. بولتزمان، في معرض حديثه عن جمال الأسلوب: (أعتقد أن أمور التأنق يجب تركها «للترزي» والإسكاف)[٢٢]. فالرياضيات، بحسب طبيعتها، تعلم الانضباط اللغوي، والصرامة في

التعبير، وهذا ما فعلته بالكندي. والأمثلة على ذلك كثيرة ضمن رسائله الفلسفية. يقول الكندي: (والأزمنة متتالية زمان بعد زمان؛ فإنه كلما زيد على الزمان المتناهي المحدود زمان، كانت جملة الزمان المحدود المزيد عليه محدوداً. فإن لم تصر الجملة محدودة، فقد زيد شيء محدود الكمية، فاجتمع منها شيء لا نهاية له في الكمية . . .)[٢٣].

نلاحظ كيف أنه استخدم كلمة «محدود» بالشكل الصحيح لغوياً ورياضياً، مع أن معظمنا يفتقد ذلك. فنحن نستخدم هذه الكلمة لتعني الشيء القليل؛ لذلك يشيع استخدام «دخل محدود» بمعنى «دخل ضئيل». مع أن حدّ الأرض أو حدّها (لغوياً): جعل لها حدوداً، فهي محدودة، بغض النظر عن كبر الأرض أو صغرها. ومن ثم فمحدود، في اللغة، هو كل ما يمكن رسم أو تعيين أو تصور حدود له، بغض النظر عن إتساعه. والمعنى الرياضي لا يخرج أيضاً عن هذا الإطار. وانسجاماً مع ذلك يقول الكندي: (ولكل زمان محدود نهايتان: نهاية أولى، ونهاية أخرى)[٢٤]، وذلك بغض النظر عن طول هذا الزمن. كما نلاحظ أنه يقول: (ولكل زمان محدود نهايتان) ولم يقل (ولكل زمان محدود بداية ونهاية)؛ فالتعبير الثاني يفرض جهة السير، من البداية الى النهاية، بينما التعبير الأول يمنحنا حرية في السير، نحو الماضي، أو نحو المستقبل (انطلاقاً من الحاضر).

ومن مظاهر الدقة في تعبيره تعريفه للاتصال بأنه: اتحاد النهايات، ولم يقل الإشتراك في النهايات؛ لأن كلمة «اتحاد» من نسيج كلمة «اتصال»، فإتحد الشيئان: صارا شيئاً واحداً، واتصل الشيء بالشيء: صار موصولاً به. بينما اشترك الأمر: اختلط والتبس، ويطلق اللغويون على (ما اتحدت صورته واختلف معناه) المشترك اللفظي أو الألفاظ المشتركة؛ ومن ثم فالاشتراك تفيد تطابقاً في بعض الوجوه، وليس بكلها.

ومن مظاهر تأثره الشديد بالرياضيات هو ما تميز به من منهج رياضي خاص في عرض المسائل وشرحها. حيث يتوم أولاً بتحديد المفهومات

تحديداً دقيقاً، وذلك بذكر الحدود والتعريفات، ثم يلي ذلك مقدمات تشبه البديهيات الرياضية. ثم يورد الأمثلة والبراهين عليها. وهدفه من ذلك كما يقول: (. . . قطعاً لمكابرة من ينكر القضايا البيّنة بنفسها، وسداً لباب اللجاج من جانب أهل العناد. . .)[٢٥]. وأنصع مثال على ذلك المنهاج هو رسالته (في إيضاح تناهي جرم العالم) و(رسالته في مائية ما لا يمكن أن يكون لا نهاية له وما الذي يقال: «لا نهاية له»)[٢٦].

كما أنه كان ينظر الى العلم الرياضي على أنه علم موضوعي، لأن الحقيقة الرياضية هي حقيقة موضوعية، لا دور فيها لقناعات المتلقي. لذلك يقول: (. . . ينبغي ألا نطلب إلا قناعات في العلوم الرياضية، بل البرهان، فإنا إن استعملنا الإقناع في العلم الرياضي كانت إحاطتنا به ظنية لا علمية)[٢٧].

المفهومات الرياضية ورسائل الكندي الفلسفية:

إن رسائل الكندي الفلسفية حافلة بالمفهومات الرياضية بصورتها الجنينية. وهي جديرة بأن تكون محط اهتمام الدارسين، بحيث يتم إعادة قراءتها من الوجهة الرياضية، وذلك لاكتشاف بذور تلك المفاهيم، المبعثرة في ثنايا تلك الرسائل. وهذا سيفضي الى توضيح الفكر الرياضي عند الكندي وبلورته بصيغة معاصرة. ورغم العديد من الدراسات التي تمت حول رسائله الفلسفية، إلا أنها ما برحت النطاق الفلسفي، لأنها تمت من منظور فلسفي. ومن هذه الدراسات ما قام بها السادة: أبو ريدة، والأهواني، والبدوي، ودي بور، وغيرهم.

ولو تناولنا إحدى هذه الرسائل، على سبيل الذكر لا الحصر، وهي رسالته «في إيضاح تناهي جرم العالم»[٢٨]، لوجدناه يقول: (إن قولنا في هذه الصناعة: «عِظَم» إنما نعني به أحد ثلاثة أشياء: إما ما له طول فقط، أعني به الخط، وإما ماله طول وعرض فقط، أعني به السطح؛ وإما ما له طول وعرض وعمق، أعني به الجرم. وأقول إنا نعني بقولنا:

«أعظاماً متجانسة» الأعظام التي هي خطوط كلها أو سطوح كلها أو أجرام كلها؛ لأن جنس الخطية يقع على الخطوط كلها ولا يقع على السطوح ولا على الأجرام، وجنس الجرمية يقع على الأجرام كلها، ولا يقع على الخطوط والسطوح. فأما الجنس الواقع عليها كلها فالعظم، الذي هو واقع على الخط والسطح والجرم، فالأعظام المتجانسة إنما نعني بها ما وقع تحت جنس واحد من أجناس الأعظام، أعني خطاً أو سطحاً أو جرماً).

ثم يذكر مقدمات، هي أحكام كلية للأعظام المتجانسة، يرتبها ترتيباً منطقياً، ويثبت كلاً منها إثباتاً منطقياً محكماً، مستعيناً في ذلك برموز الرياضيات؛ والمقدمات هي:

١) الأعظام المتجانسة التي ليس بعضها أعظم من بعض متساوية.

٢) إذا زيد على أحد الأعظام المتجانسة المتساوية عظم مجانس لها، صارت غير متساوية.

٣) لا يمكن أن يكون عظمان متجانسان لا نهاية لهما، أحدهما أقل من الآخر.

٤) الأعظام المتجانسة التي كل واحد منها متناه، جملتها متناهية).

انتهى.

فالعظم عند الكندي كائن رياضي يعني به أحد ثلاثة أشياء: الخط، أو السطح، أو الجرم. وقد أشار إلى أن الخط ما له طول فقط، والسطح ما له طول وعرض فقط، وأما الجرم فهو ما له طول وعرض وعمق (ارتفاع). وكأنه يقول بأن العظم هو «فضاء» بالمفهوم الرياضي المعاصر، ومن الممكن أن تكون أبعاده واحد، أو اثنين، أو ثلاثة.

وتكمن عبقرية الكندي في أنه حاول أن يجد مفهوماً للفضاء (العظم) من خلال ثلاثة أشياء متباينة (الخط والسطح والجرم)، في الوقت الذي تبدو فيه أنها لا تشترك بشيء ما. وما قام به يفوق التعرّف على مجموعة الأعداد الطبيعية (١، ٢، ٣، ٤، . . . . .) في بدايات الحضارة الإنسانية. لأن

العدد خمسة، مثلاً، هو كل ما تشترك به المجموعات المؤلفة من خمسة عناصر؛ ومن السهولة الوصول الى هذا المفهوم من خلال ملاحظة ما تشترك به تلك المجموعات رغم صعوبة ذلك بالنسبة للإنسان البدائي. لأن المفهوم -كما هو معروف- عبارة عن اعتراف بأن هناك عدة أشياء منفصلة تشترك في خاصة معينة. بينما ليس سهلاً ما قام به الكندي، وهو الوصول الى إطار يضم هذه الكائنات الثلاث (الخط والسطح والجرم). لأن ذلك يتطلب ملاحظة أن الفرق بين تلك الكائنات هو درجة الحرية في الحركة، وبالتالي فإنها تتدرج بهذه الدرجات بدءاً من الواحد ووصولاً الى الثلاث.

وفي إحدى قضاياه يقول: (الأعظام المتجانسة التي ليس بعضها بأعظم من بعض متساوية.

المثال: أن عظمي أ و ب متجانسان؛ وليس أحدهما بأعظم من الآخر؛ فأقول إنهما متساويان.

البرهان: ....)[٢٩]. وما يسترعي الإنتباه استخدام الكندي للرموز في هذا الإطار؛ وقد يكون هذا أول استخدام للرموز في تاريخ الرياضيات، لأنه من المعروف لدى الأوروبيين أن الرياضي الفرنسي فيتا (١٥٤٠ - ١٦٠٣م) هو أول من استخدم الحروف لتدل على المجهول.

هذا ومن المحتمل أن يكون الكندي هو أول من أطلق كلمة رياضيات على هذا العلم. وما يعزّز هذا الظن أن حاجي خليفة (١٠١٧هـ - ١٠٦٧هـ) يقول في معرض حديثه عن العلوم الرياضية: (الرياضي قسم من أقسام الحكمة النظرية وهو علم باحث عن أمور مادية يمكن تجريدها عن المادة في البحث سمي به لأن من عادات الحكماء أن يرتاضوا به في مبدأ تعاليمهم الى صبيانهم ولذا يسمى علماً تعليمياً أيضاً...)[٣٠]. وبالعودة الى رسائل الكندي الفلسفية نجد أن هذا التعريف مأخوذ من تلك الرسائل من أكثر من موضع. فالكندي أول من قسّم الفلسفة الى ثلاثة علوم: علم الربوبية، والعلم الرياضي، والعلم الطبيعي[٣١]. ومن ثم فهو يعتبر أن الرياضيات

قسم من أقسام الحكمة النظرية. كذلك يقول: (وإنما كانت العلوم الثلاثة لأن المعلومات ثلاثة: إما علم ما يقع عليه الحس. وهو ذوات الهيولى. وإما علم ما ليس بذي هيولى: إما أن يكون لا يتصل بالهيولى البتة، وإما أن يكون قد يتصل بها. فإما ذات الهيولى فهي: المحسوسات وعلمها في العلم الطبيعي. وإما أن يتصل بالهيولى وأن له انفراداً بذاته. كعلم الرياضيات التي هي العدد والهندسة والتنجيم والتأليف. وإما لا يتصل بالهيولى البتة وهو علم الربوبية)[٣٢]. فالرياضيات كعلم ليس بذي هيولى، ولكن من الممكن أن يكون متصلاً بها، وفي تلك الحالة يكون له انفراد بذاته. وهذا ما يقصده حاجي خليفة بقوله: (... وهو علم باحث عن أمور مادية يمكن تجريدها عن المادة في البحث ....). وأما بيت القصيد في هذا التعريف، والذي منه أتت كلمة الرياضيات، هو أن من عادات الحكماء أن يرتاضوا به الى تلاميذهم حين شروعهم في العلم، وذلك قبل انتقالهم الى العلوم الأخرى. وهذا ما يؤكده الكندي في إحدى رسائله: فإن عدم أحد علم الرياضيات التي هي علم العدد والهندسة والتنجيم والتأليف، ثم استعمل هذه دهره لم يستتم معرفة شيء من هذه، ولم يكن سعيه فيها مكسبه شيئاً إلا الرواية إن كان حافظاً. فأما علمها على كنهها وتحصيله فليس بموجود ان عدم الرياضيات البتة)[٣٣].

كذلك فإن للكندي رسالة «في أن الفلسفة لا تنال إلاّ بالرياضيات»، كما أشرنا الى ذلك آنفاً. فالرياضيات، من وجهة نظره، هي المدخل الى الفلسفة. كما أن شرح الكندي بأن (الرياضيات هي علم العدد والهندسة والتنجيم والتأليف) يشير الى حداثة عهد هذه الكلمة، وخاصة أنه يقرن هذا الشرح كلما ذكر كلمة الرياضيات. لذلك من المرجح أنه أول القائلين بها، لأنه لم يعرف أحد من العرب قبل الكندي عمل في مجال العلوم القديمة ترجمة، وتأليفاً وإيجاداً للمصطلحات العلمية. وخاصة أن هذه الكلمة غير شائعة، وبقيت كذلك حتى فترة متأخرة نسبياً، لأنه من المعروف أن الكلمة

الأكثر شيوعاً، للتعبير عن الرياضيات، هي علم التعاليم. وقد استمر استخدامها الى فترة ابن خلدون (٧٣٢هـ= ١٣٣٢م - ٨٠٨هـ= ١٤٠٦م) وما بعدها[٣٤]. واصرار الكندي على استخدامها الدائم يشير الى أنه صاحب هذه الكلمة.

التناهي واللاتناهي:

يبدو أن الكندي كان مولعاً في التناهي واللاتناهي، ويتضح ذلك بجلاء من استعراض رسائله الفلسفية. فثمة العديد من رسائله التي تجعل من هذين المفهومين محط اهتمامها. فمثلاً له (رسالة في مائية ما لا يمكن أن يكون لا نهاية له وما الذي يقال: «لا نهاية له»)[٣٥]. وتهدف الرسالة الى إثبات أن جرم العالم، وحركته، وزمانه، كلها متناهية بالفعل؛ لكنها قابلة للزيادة بالقوة والإمكان. ومن مقدمات هذه الرسالة: (وكل أشياء متناهية، فإن الذي يكون منها، إذا جمعت متناه)؛ أي أن مجموع الأشياء المتناهية متناه. ثم يخلص الى أن اللاتناهي لا يكون إلا بالقوة والإمكان، حيث يختتم قوله: (فإذن ليس شيء البتة بالفعل لا نهاية له، فإذن إنما يوجد «لا نهاية» في الإمكان [...]، فلا، أقول إنه يمكن أن يكون لكل كمية ضعف إمكان دائماً، فكلما خرج من ذلك شيء الى الفعل خرج متناهياً، فإن ضعف الشيء شيئان، وضعف الشيئين أربعة، غير أن الأعداد تخرج متضاعفة أبداً، فهي ممكن أن تتزيد أبداً؛ وكل ما مضى فهو من هذا التزيد في الزمان شيء، فهو متناهي العدد، فلذلك ما نقول إنه ليس شيء لا نهاية له بالفعل، فأما بالقوة فليس يوجد «لا نهاية» في غيرها - أي بالقوة الإمكان).

كذلك له (رسالة في إيضاح تناهي جرم العالم) و(رسالة في وحدانية الله وتناهي جرم العالم)[٣٦]

ويقول الكندي: (والأعداد متناهية في نفسها، فكل عدد مهما كان كبيراً متناه، ولكن سلسلة الأعداد غير متناهية، لأن بإمكاننا إن نزيد كل عدد بلا نهاية. أما المعدودات فهي متناهية لأنها أجسام)[٣٧]. وما يسترعي الانتباه

مدى تطابق هذا الكلام مع نتيجته السابقة، أو بالأحرى فإن القول الثاني الترجمة العددية للقول الأول، لأن كل عدد متناه بالفعل (فكل عدد مهما كان كبيراً متناه)، وهذا هو ما يقصده بقوله: (فإذن ليس شيء البتة بالفعل لا نهاية له) أو قوله: (فكلما خرج من ذلك شيء الى الفعل خرج متناهياً). بينما مجموعة الأعداد غير منتهية، لأنها قابلة للزيادة بالقوة والإمكان (سلسلة الأعداد غير متناهية، لأن بإمكاننا أن نزيد كل عدد بلا نهاية)، وهذا ما يقصده بقوله: (فإذن إنما يوجد «لا نهاية» في الإمكان).

وهذه الفكرة بعينها قد استحوذت على تفكير الكندي حتى في حكمته الشهيرة: (... العاقل من يظن أن فوق علمه علماً، فهو أبداً يتواضع لتلك الزيادة، والجاهل يظن أنه تناهى تمتعه النفوس لذلك ....). فأي عاقل يعرف أن بعد علمه علماً، وهذا هو الأساس في فكرة «اللاتناهي»، وهو الفرض أن هناك دائماً مقداراً أكبر من أي مقدار معلوم[٣٨]. بينما الجاهل يظن أنه الأخير في سلسلة العلماء.

ورغم بساطة هذه المعلومات من منظور معاصر، ووضوحها، بيد أن امتلاك القدرة على التمييز، في تلك الفترة، بين المنتهي واللامنتهي يبعث على الدهشة. وخاصة أن ذلك كان قبل بلورة هذه المفهومات على الصعيد الرياضي ببضعة قرون. وهذا يشير الى أن علماء العرب والمسلمين عرفوا فكرة اللانهاية في علومهم الغابرة؛ وليست وليدة الفكر الرياضي الأوروبي الحديث، كما يشيع البعض.

الحواشــي:

١) القفطي: جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف
«تأريخ الحكماء وهو مختصر الزوزني المسمّى بالمنتخبات الملتقطات من كتاب إخبار العلماء بأخبار الحكماء»، نشره يوليوس ليبرت، ليبزغ ١٩٠٣، أعادت نشره بالتصوير مكتبة المثنى (بغداد) ومؤسسة الخانجي (القاهرة).
٢) ابن أبي أصيبعة:
«عيون الأنباء في طبقات الأطباء»، تحقيق: نزار رضا، دار مكتبة الحياة (بيروت)، ١٩٦٥م.
٣) دي بور: ت.ج
«تاريخ الفلسفة في الإسلام»، ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ريدة، لجنة التأليف والترجمة والنشر (القاهرة)، ١٩٤٨م، الصفحة ١١٤.
٤) المصدر السابق: نفس الصفحة.
٥) Dictionary of Scientific Biography, Vol. XV, Supplement I, Charles Scribner's Sons, New York, P.261.

٦) ما يرهوف: ماكس
«التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية»، دراسات لكبار المستشرقين، ألف بينها وترجمها عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية (القاهرة)، ١٩٤٠م الصفحة ٥٩.
٧) Dictionory of Scientific Biography, P.263.
٨) ابن النديم:
«الفهرست»، تحقيق: د. ناهد عباس عثمان، دار قطري بن الفجاءة (قطر)، ١٩٨٥م.
٩) القفطي.
١٠) ابن أبي أصيبعة.
١١) فروخ: عمر
«صفحات من حياة الكندي وفلسفته»، بيروت، ١٩٦٢م.
١٢) مكارثي: الأب رتشرد يوسف
«التصانيف المنسوبة الى فيلسوف العرب (يعقوب بن إسحق الكندي)»، مطبعة العاني (بغداد)، ١٩٦٢م.
١٣) بروكلمان: كارل.
«تاريخ الأدب العربي»، الجزء ٤، ترجمة: د. السيد يعقوب بكر، د. رمضان عبد التواب، ط٢، دار المعارف (مصر)، ١٩٧٧.

Dictionary of Scientific Biography, P.263. (١٤

١٥) دي بور: الصفحة ١١٨.

De Subtilitate, Lyon 1552, 597. (١٦

أو انظر: بروكلمان، «تاريخ الأدب العربي»، الجزء ٤، الصفحة ١٢٧.

١٧) من مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، الجزء الأول، تقديم: د. شاكر الفحام، ١٤٠٧هـ = ١٩٨٧م.

١٨) المصدر السابق: الصفحة ٩.

١٩) المصدر السابق: الصفحة ٧١.

٢٠) المصدر السابق: الصفحة ٧٥.

٢١) الأهواني: أحمد فؤاد

«كتاب الكندي الى المعتصم بالله في الفلسفة الأولى»، تحقيق: د. أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية (القاهرة)، ١٣٦٧هـ = ١٩٤٨م، الصفحة ٣٤.

٢٢) من مقدمة: «النسبية: النظرية الخاصة والعامة» ألبرت أنشتاين، ترجمة د. رمسيس شحاته، مراجعة: د. محمد مرسي أحمد، دار نهضة مصر للطبع والنشر (القاهرة)، ط١٥، ١٩٥٣.

٢٣) الأهواني: الصفحة ٩٩.

٢٤) الأهواني: الصفحة ١٠٠.

٢٥) طوقان: قدري حافظ

«تراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك»، دار القلم (القاهرة)، ١٣٨٢هـ = ١٩٦٣م، الصفحة ١٧١.

٢٦) أبو ريدة: محمد عبد الهادي

«رسائل الكندي الفلسفية» تحقيق وتقديم وتعليق: د. محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربية (القاهرة)، ط٢، ١٣٩٨هـ = ١٩٧٨، الصفحة ١٣٧، ١٤٧.

٢٧) الأهواني: الصفحة ٨٩.

٢٨) أبو ريدة: الصفحة ١٣٧.

٢٩) المصدر السابق.

٣٠) خليفة: حاجي

«كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون»، مكتبة المثنى (بغداد)، ١٣٦٠هـ = ١٩٤١م، المجلد الأول، الصفحة ٩٣٩.

٣١) الأهواني: الصفحة ٤٤.

٣٢) الفيومي: محمد ابراهيم

«المدرسة الفلسفية في الإسلام، عرض نقدي لفلسفة الكندي والفارابي وابن سينا»، دار الثقافة للنشر والتوزيع (مصر)، ١٤١٠هـ = ١٩٨٩م، الصفحة ١٦٢

٣٣) راجع «رسالة الكندي في كمية كتب أرسطو طاليس، وما يحتاج إليه في تحصيل الفلسفة»، رسائل الكندي الفلسفية، أبو ريدة، الصفحة ٣٦٩، ٣٧٠.

٣٤) انظر: «مقدمة ابن خلدون»، المطبعة الأدبية، بيروت، ط٣، ١٩٠٠م، الصفحة ٤٧٨ وغيرها.

٣٥) أبو ريدة: الجزء الأول، الصفحة ١٤٧.

٣٦) المصدر السابق: الصفحة ١٣٧ و١٥٤.

٣٧) فروخ: عمر

«تاريخ العلوم عند العرب»، دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٨٤، الصفحة ١٣٣.

٣٨) لمزيد من المعلومات راجع: «أصول الرياضيات»، برتراند رسل، ترجمة: محمد مرسي أحمد وأحمد فؤاد الأهواني، الجزء الثاني، الباب الثالث عشر، الصفحة ٢١-٣٢.

مراجع أخرى للبحث:

١) الزركلي: خير الدين

«الاعلام»، دار العلم للملايين (بيروت)، ط٥، ١٩٨٠.

٢) صليبا: د. جميل

«الدراسات الفلسفية»، الجزء الأول، مطبعة جامعة دمشق ١٣٨٣هـ= ١٩٦٤م.

٣) البيهقي: ظهير الدين

«تاريخ حكماء الإسلام»، تحقيق: محمد كرد علي، مطبوعات المجمع العلمي بدمشق، ١٣٦٥هـ= ١٩٤٦م.

٤) العوا: د. عادل

«الكلام والفلسفة»، مطبعة جامعة دمشق، ط٣، ١٣٨٥هـ= ١٩٦٥م.

٥) «موسوعة الحضارة العربية الإسلامية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المجلد الأول، د. عبد الرحمن بدوي وهو مؤلف الفلسفة في الحضارة العربية.

٦) السيد أحمد: د. عزمي طه

«يعقوب بن إسحق الكندي في الصناعة العظمى»، حققه وقدم له: د. عزمي طه السيد أحمد، دار الشباب (قبرص)، ١٩٨٧م.

٧) موسى: محمد يوسف

«بين الدين والفلسفة في رأي ابن رشد وفلاسفة العصر الوسيط»، دار المعارف (مصر)، ١٣٧٨هـ= ١٩٥٩م.

٨) طوقان: قدري حافظ

«مقام العقل عند العرب»، دار المعارف (مصر)، ١٩٦٠.

❊ ❊ ❊

وقت الفراغ في منظور علم الاجتماع

د. كامل عمران

مقدمة

أبرزت الحضارة المعاصرة في سيرورتها المتعاظمة، بفضل مصادر تطورها الداخلية، ظاهرة تدعى «وقت الفراغ». التي سرعان ما وسمت هذه الحضارة بطابعها، وجعلتها تعبيراً عنها. بحيث باتت تدعى اليوم بحضارة «وقت الفراغ».

* د. كامل عمران : باحث من سورية، استاذ في قسم علم الاجتماع بجامعة دمشق. له عدد من الدراسات في الدوريات المحلية والعربية

ويرى البعض أن هذه الظاهرة اختراع حديث. وهي نظرة لاتخلو من تمحور غير مبرر على وحدة حضارية (Ethnocentrisme)، تمحور الانسان الغربي على الحضارة الغربية. كما هو حال علماء النفس الاجتماعيين، الذين يعتقدون أن اشباع الحاجات الفكرية (تحقيق الذات، على سبيل المثال) غير موجود في الحضارات التقليدية أو البدائية. (يقول بهذه النظرة بشكل أساسي «المدرسة» وهربارت ماسلو H. Maslow، وماك غريغور M. Gregor في أمريكا).

وتشير الوقائع الى أن ظاهرة وقت الفراغ، ملازمة لوجود الثقافة في المجتمع، سواء كانت الثقافة قديمة أو حديثة. لكن الذي أعطى هذه الظاهرة بعدها وانتشارها، تلك السمة التي تميز الحضارة المعاصرة المتمثلة في انقاص يوم العمل واسبوعه، وانشاء نظام العطل والاجازات المأجورة، التي خلقت مزيداً من ساعات الفراغ عند أفراد المجتمع. مما يعني أن ظاهرة وقت الفراغ، تتجلى في صورة زمن محرر بالتقابل مع زمن العمل، ولايمكن فهمها إلا بهذا التقابل. بحيث أصبحت أمراً لاغنى عنه لنمو المجتمع الحديث وتطوره. فمن خلالها يتم تصريف سلع الاستهلاك التي يجري انتاجها على نحو دائم ومتزايد.

١ ـ مفهوم وقت الفراغ

تعد ظاهرة وقت الفراغ من أكثر الظواهر غموضا وابهاماً، وتفرض على علم الاجتماع أن يدرسها دراسة شاملة. حيث قام تورستاين فيبلن Torstein Vablen منذ أوائل القرن العشرين بتحليل هذه الظاهرة، لكنها لم تعرف الانتشار إلا مع تنامي البحوث الاختبارية وازدهارها بدءاً من عام ١٩٣٠. فهذا روزنمير Rosenmayr يؤكد أن وقت الفراغ فاعلية يبرز فيها الفرد سائر قدراته الخلاقة، أما ماكس كابلان M. Kaplan فيرى أن وقت الفراغ انما هو، في أفضل معنى من معاني الحد، مايتيح للفرد أن يتجدّد وأن يعرف ذاته وأن يتكامل. ويعد ب. فيليبكوفا

B.Filipcovaوقت الفراغ أنه محل اختيار حر بصورة نسبية، غايته الفرد ذاته.

تبين هذه التعاريف أن «وقت الفراغ» اختيار حر نسبياً، يقوم به الفرد، دون أي التزام مقيد، كما أنه فاعلية، تبرز قدرات الفرد الخلاقة، وليس نشاطا ضائعا لامعنى له. وتسمح هذه الفاعلية بمعرفة ذات الفرد، معرفة تؤدي الى تجديد الذات وتكاملها.

ويقترح الباحث الفرنسي دوما زيديه Domazedier .J.في محاولة لتحديد أبعاد هذه الظاهرة، أربعة مقاييس تتيح تحقيق هوية هذه الظاهرة:

١ ـ ١ ـ الطابع التحريري، ويعني أن وقت الفراغ تحرير من بعض الالتزامات، واختيار بعض الفعاليات. أي تحرير الفرد في ساعات محددة من بعض الأنشطة التي يجب القيام بها، سواء اختارها أم لا، لينقله الى أنشطة جديدة يختارها بملء حريته، ويقبل عليها بكل فاعلية ونشاط. فالاختيار هذا ماكان ليحدث لولا ذلك التحرر النفسي للفرد.

١ ـ ٢ ـ **الطابع المجاني**، فليس وقت الفراغ في خدمة أي هدف مادي أو اجتماعي، حتى عندما تضغط عليه الحتميات الاجتماعية. ولما كان وقت الفراغ يقابل وقت العمل، فإن وقت العمل الذي يتقاضى عليه الانسان أجراً، يحيل وقت الفراغ الى نشاط مجاني دون أجر، وبالتالي دون فائدة مادية تذكر. لكن هذا الرأي لايعتقد به إلا الفرد المنعزل عن العالم. فمن المتعذر ألا يكون لوقت الفراغ هدف مادي أو اجتماعي، ذلك أن لكل ظاهرة اجتماعية نفعاً. وسنرى أن وقت الفراغ له وظائف اجتماعية ناجحة جدا، سواء كانت وظائف خفية أو ظاهرة.

١ ـ ٣ ـ **طابع المتعة**، المتمثل في اقتران وقت الفراغ دائماً بالبحث عن السرور. فالبحث عن حالة من حالات الرضى هو الذي يقود اختيار وقت الفراغ.

نلاحظ هنا أن وقت الفراغ يقترن بادخال الفرح والسرور على نفس الفرد. فالمرء يميل الى البحث عن وضع يكون فيه مرتاحا، الأمر الذي يجعله يختار أنشطة أوقات الفراغ التي يرتاح اليها.

١ ـ ٤ ـ **الطابع الشخصي**، حيث يرتبط وقت الفراغ مباشرة بالدفاع عن كمال الموجود الانساني، ويتيح تحرر الفرد من الملل اليومي، وهو مرتبط بتحقيق الانسان الكلي. حيث يولد نمط الحياة المعاصرة مللاً يوميا، يتوق الانسان للتحرر منه وتحقيق «الانسان الكلي». ويفترض هذا المفهوم الأخير الذي أتى الينا من ماركس «الشاب»، اندماج وقت الفراغ والعمل اندماجاً جزئياً يجعل هذا النمط من الحياة متعذراً على وجه الدقة، أي أن هناك تناقضاً بين الملل اليومي وبين تحقيق «الانسان الكلي».

ويدفعنا هذا الأمر إلى التذكير بقاعدتين أساسيتين من قواعد المنهج عند دوركهايم، وهي أن كل حادث اجتماعي ينبغي أن ينظر اليه على أنه شيء، وأن سبب كل حادث اجتماعي يجب أن نبحث عنه في حادث اجتماعي آخر. والحال إن جميع القضايا السابقة لاتستجيب الى شروط هاتين القاعدتين الدنيا، فقد جرى تحديد وقت الفراغ على نحو تام تقريبا بمحمولات ذاتية.

لكن ذلك لايعني أن على علم الاجتماع رفض تلك المحمولات، وفي عدادها الآراء والعواطف الذاتية. فمن العبث في أيامنا هذه نبذ الشروح التي يقدمها علم النفس أو علم الحياة بحجة «التصدع الابستمولوجي»، فهذان العلمان يجعلان علم الاجتماع يمتد الى معرفة الموجود الانساني، العنصر المركزي في المجتمع. ومن الواضح أن مقاييس دومازيديه الأربعة لوقت الفراغ، ترد الظاهرة الى تجلياتها في المجتمع الراهن، والى مدلولها المثالي الذي تتخذه في ذهن الفرد. وهو تصور ذو نزعة مثالية. بمعنى أن وقت الفراغ يتم ادراكه على أنه واقع سكوني، لا واقع متناقض وايجابي، فهو عنصر من عناصر المنظومة المتجددة باستمرار.

ويتصف التجلي التاريخي لوقت الفراغ في حضارتنا، بصورة مؤكدة، بأنه نوعي. ويتخذ هذا التجلي صورة زمن محرر بالتقابل مع زمن العمل. إنه أحد مظاهر صلة الانتاج الحديث الأساسية: العمل المأجور. فهو يشارك في تناقض الرأسمال - العمل، ويملك اذاً، هو أيضاً، طبيعة متناقضة. فوقت الفراغ ليس الزمن المحرر من الزمن الحر بالضرورة، والتمييز بين الحدين الذي يقترحه فريدمان، يبقى ضبابيا ولو ظهر مفيداً جداً. ، وسبب ذلك على وجه الدقة، هو الطبيعة المتناقضة، طبيعة أوقات الفراغ التي تحرر وتستعبد، تهدم النظام الاجتماعي وتعيد انتاجه، شأنها في ذلك شأن العمل. فضآلة الزمن المتبقي بعد العمل الطويل، لاتلغي أنه زمن حر، يشعر به الفرد. وبالمقابل لايساعد بالضرورة الازدياد الكبير في مدة اللاعمل اليومية في أيامنا هذه، على ارضاء الحاجات الممتعة عندما يستعمل في الانتقال إلى مكان العمل، أو يستعمل في المساعي البيروقراطية المتنوعة. بل إن هذا مرض اجتماعي سياسي يزداد خطورة. فلا يمكن أن تفهم ظاهرة وقت الفراغ إلا بالنسبة إلى الصورة التي يتخذها العمل، أي، بصورة أكثر دقة، بالنسبة الى صلات الانتاج في مجتمع معين من المجتمعات.

٢ ـ وظائف وقت الفراغ

تنطوي النظرة الوظيفية إلى المجتمع، على وجود منظومة تتحدد فيها العناصر بعضها بالنسبة إلى بعضها الآخر. غير أن علينا استخدام هذا المفهوم بحذر شديد، حتى لايتحول الى مدلول استجابة لاضطراب آني يثيره عنصر آخر من عناصر المنظومة. ويمارس وقت الفراغ وظائف تتصف دائما بأنها مشككة، حتى وإن أصبح فاعلية نوعية اضيفت اليها قيمة كبيرة من الناحية الاجتماعية، كالقراءة العلمية.

وتصنف فئات المنافع التي يمكن أن تكون لوقت الفراغ الى ثلاث وظائف:

٢ ـ ١ ـ وظيفة الهروب ـ التعويض :

يمكن تعريف الهروب، بأنه الفرار الخيالي أو الحقيقي من واقع معاش قاس وشاق، أو من رتابة الحياة اليومية . وكان هذا الهروب يتحقق من قبل في المكان الخيالي، أكثر بكثير مما كان يتحقق في المكان الجغرافي، ويتميز هذا الهروب في أيامنا هذه، بانتقال الشخص من المكان اليومي المتوحد بصورة رمزية مع ضروب قسر الحياة المهنية . في حين أن التعويض بوساطة وقت الفراغ عمل يضفي التوازن، يهدف الى املاء فراغ معنوي تخلفه الممارسة المضنية .

ويختلف هذا الفراغ من شخص الى آخر باختلاف المكان الجغرافي، والمهنة، والجنس، ودرجة التعليم، والوضع الاقتصادي، والوضع الاجتماعي . فوقت الفراغ في المجتمع الفلاحي غير وقت الفراغ في المجتمع الصناعي . انه التنفس الجماعي، الهادىء والناعم، تنفس مجتمع ريفي . وتحدد الفصول والراحة الضرورية للطبيعة، والدورات اليومية، زمن هروبه وصورته على وجه الخصوص .

ويتخذ هروب ساكن المدينة الضروري ، صورا تزداد مغالاة، تعويضا عن ضعف الخيال : كالنزهات في الغابات والى الجبال، والرحلات الجماعية، والدورات السياحية «الثقافية» التي تضخم سحر الحضارات القديمة .

أما الهروب في الزمن الأسبوعي الحر : «الذهاب لقضاء عطلة نهاية الاسبوع» فهو فرار خيالي يمكن تحقيقه يومياً، لكنه واقع أقلية ضئيلة .

أما الهروب الخيالي، بالنسبة لغالبية السكان فهو هروب الى السينما والتلفزيون، والعروض الرياضية، وزيارة الحدائق، والسير في الشوارع، أو زيارة الاصدقاء، أو ممارسة الألعاب المختلفة كالورق والشطرنج وغيرها، ذلك أن ارتياد المسارح يرتبط ارتباطا وثيقاً بالمنشأ الاجتماعي .

ويأمل الانسان أن يجد في وقت الفراغ مالايجده في عمله، أو في حياته الخاصة والأسروية.

٢ ـ ٢ ـ وظيفة استعادة القوى:

يتصف مفهوم استعادة القوى بأنه مشخص وبسيط. فهو يمتاز عن التعويض بوضوح، لأنه يقع في البعد الذي يقع فيه العمل موضوع النظر. وهو في الواقع مرحلة من مراحل التهيؤ للعمل، أو تكوين قوة العمل تكوينا جديداً. فهو يختم دورة ويتيح دورة أخرى. يستعيد المرء حريرات بعد مجهود جسمي عنيف مثلما يستعيد رشده بعد صدمة سيكولوجية، أو فاعلية مضنية على المستوى النفسي.

والهروب هو أيضا وسيلة من وسائل استعادة القوى. فاستعادة القوى، هي الوسيلة الموضوعية في تكوين الكمون الطاقي، البيولوجي والسيكولوجي، تكوينا جديدا، واستعادة القوى انما هي، نهاية دورة وبداية دورة في وقت واحد. ومن الضروري أن نوضح أن لكل نمط من أنماط وقت الفراغ منافع متعددة. فالتغذية مثلاً، وهي العنصر الأساسي في اعادة انتاج الطاقة، تتخذ صوراً تتيح لها أن تؤمن وظائف اجتماعية تختلف في أهميتها عن أهمية مجرد استعادة قوة العمل الخاصة. فالوجبة والمؤاكلة تكتسب أهمية تاريخية ولها، في الوقت نفسه، دلالة رمزية. حيث ينعكس فيها موقع المرأة واتجاه علاقة الأجر، والهروب ـ التعويضي الخاص بالجو المنزلي الكئيب. فنوعية الغذاء ذاتها فرار من الواقع اليومي، واقع المعلبات، في حين أن الاعداد والارتياد وجدة المكان تقدم إلى الخيالي، رتوشاً جميلة، تشجع على التعبير المتبادل عن الوجدانية.

وقد اهتم ماركس كثيرا بوظيفة وقت الفراغ في استعادة القوى. ولم يكن يرى في النضال من أجل انقاص ساعات العمل قضية عادلة من الناحية الاخلاقية فحسب، وانما كان يرى فيها أيضا. وسيلة من وسائل تفاقم

تناقضات الرأسمالية الداخلية، بفعل النقص في معدل الربح الذي يؤدي اليه هذا الانقاص في ساعات العمل.

ويختلف زمن استعادة القوى باختلاف المهن، كما أن أنماط استعادة القوى وضروراتها تختلف تبعا للمسافات الاجتماعية.

٢ ـ ٣ ـ وظيفة العكس ـ المخالفة:

العكس هو نفي دور، أو وضع، أو سلوك، مفروض من المجتمع على الفرد. ولايمكن اكتشاف هذه الوظيفة بسهولة، بسبب ارتباطها مباشرة بالرقابة الاجتماعية. وهي ككل آلية من آليات تعزيز السلطة، تتصف بأنها أكثر نجاعة مما قد يبدو عليها.

ويبدو أن هذا العكس ـ المخالفة قد أضيفت عليه بصورة متزايدة صفة القطاع الخاص والفردية، متبعا في ذلك تطور الفعاليات الاجتماعية الأخرى الموازية، على الرغم من أنه قد تتخذ في بعض الأحيان مظاهر جماعية كاذبة. ولا تزال الولايات المتحدة الاميركية تعطي المثال في هذا المجال بالتقانيات العديدة المستخدمة مع جماعات التعارف، وفي جلسات جماعية أخرى: جلسات الطاقة الحيوية لويلهم ريك Wilhelm Reich، والألعاب الرياضية الصوفية، والمداواة الجيشطالتية لفرتز برلز Fritz Perls، ورقص كي ـ تشي، الخ.

وتعد مؤسسة ايسالين Isalen Instituteفي الولايات المتحدة، ومقرها الاجتماعي في سان فرانسيسكو مثالا واضحا لهذا النموذج من فاعليات وقت الفراغ. حيث تتم حلقاتها في القمم الجبلية العالية وخاصة في (بيغ سور) .Big sur وترمي هذه المؤسسة إلى تشجيع النمو الشخصي عند الفرد «تحقيق الذات».

ويرى المراقب الخارجي في هذه الحلقة مع ذلك، أول مايرى، عكسا

لضروب من الطقوس الاميركية، ومخالفة لمحظورات المجتمع في إطار واضح جداً.

ويبدو أن هذا الجانب النفعي من وقت الفراغ أقل دراسة من الجوانب الأخرى. وتقدم الأعياد لنا فائدة كبرى لأنها لحظات تخفيف الضغط الاجتماعي، وصمامات أمان تنفتح قبل التفجر السياسي، تفجر الاحباطات التي يعيشها الشعب. كما أنها ذات صلة أيضا بلاشعور الانسان الذي يتصف بأنه اكثر عمقا، وهي تذكر بأن ثمة قوى متمردة وخلاقة ترقد فينا، وتدل بطريقة السلب مايجب على الانسان أن يتخلى عنه في سبيل الثقافة والحضارة. وتبين هذه الأعياد أن القواعد الاجتماعية اختيار من اختيارات الانسانية، وأن الحضارة غير ممكنة إلا إذا دعمتها طاقة الانسان الخلاقة.

وتشرح وظائف وقت الفراغ السابقة جزءا من طبيعة ظاهرة وقت الفراغ الاجتماعية، ولكنها ليست كافية لشرح الصورة التاريخية المتفردة التي منحتها حضارتنا لها. وهذا ماتقوم به في الجزء المتبقي من الدراسة.

٣ ـ الزمن الحر المنتظم والعطل السنوية :

يجدر بنا التمييز بين الزمن الحر اليومي او الاسبوعي وبين العطل الفصلية أو السنوية. فهناك فرق نوعي بين هذين النمطين من وقت الفراغ. واذا كان لهذا التمييز مايبرره من وجهة نظر احصائية، فإن له مايبرره بصورة جوهرية عندما يكون دعامة تفسيرات تقود بصورة طبيعية الى الكشف عن الفرق الكيفي بين هذين النمطين من وقت الفراغ، فهذا التصنيف بين أوقات الفراغ يميز ايقاع الحياة المعاصر، ويندرج في اللاشعور الجماعي.

٣ ـ ١ ـ الزمن الحر اليومي أو الأسبوعي :

يتطلب نمو المجتمع وتطوره ضبط العمل والبطالة معاً. ويتصف الانسان المعاصر بأنه مؤطر ومحدّد بدقة في حياته اليومية، الى درجة أن

الزمن الحر لايمكن أن يعاش على أنه زمن محرر بصورة كلية: انه زمن ناجم عن نشاط - نشاط الشغل - ويهيء لنشاط آخر. وليس لدى الانسان اليوم متسع من الوقت أبداً ليكون عاطلاً، بل يهدف الى برمجة وقته بدقة.

لقد أدى وقت الانتقال للوصول الى العمل، الى امتصاص ماطرأ على زمن العمل من نقص طفيف. ويؤدي التركيز المديني المتزايد، والهجرة من الريف الى المدينة، إلى نقصان وقت الفراغ الوهمي الذي يتحول الى زمن استعادة القوى، استعادة عصبية أكثر منها عضلية، وضرباً من التراجع المعمم في فاعليات وقت الفراغ اليومي الجماعي.

ومع ذلك، فإن هناك تقليداً حقيقياً لوقت الفراغ، تمثله عادة ارتياد المقاهي. حيث يتم تبادل الآراء والأفكار، أو لعب احدى الألعاب المعروفة، أو انتظار أحد الأصدقاء، الخ. ويبدو أن الطبقات الشعبية هي الأكثر ارتيادا لهذه المقاهي. والواقع أن المقهى حاز تاريخيا على منزلته، بصفته مكان تسلية شعبية مفضلة، بسبب ضيق المساكن التي تجعل من اجتماعات الأصدقاء في أي مكان غير المكان العام أمراً عسيراً.

ثمة عادة أخرى قد نشأت: عادة مشاهدة التلفزيون. ومع ذلك، فإن هذه الآلة هي المثال المميز لزمن لانستطيع القول ماإذا كان من وقت الفراغ، وبخاصة ما إذا كان زمناً «حراً». وتفرض الثقافة الجماهيرية التي يبثها التلفزيون، نفسها على البعض مثلما تفرض نفسها على البعض الآخر ايا كان مستواهم التربوي والأسروي والمهني والثقافي. فالتلفزيون شيء يعيشه الناس بصورة تختلف حسب الطبقات الاجتماعية، ونتاجه مثال نموذج لهذه الثقافة الجماهيرية التي لاتدع أية قيمة أصيلة تتسرب، ولا أية حقيقة، لأنها تريد أن تكون الحقائق كلها. فالاستهلاك المتلفز، بوصفه ثقافة موجهة الى جماهير لاتنتجها مطلقاً، وانما تنتجها النخب المثقفة، هو وقت فراغ يبلغ في بعض الأحيان حدود السلبية لأنه ليس سوى علاقة.

وفيما عدا المقهى والتلفزيون ، ثمة هوايات يمكن القيام بها. وهي ضرب من الاشباع يعوض عن الرتابة ويعكس واقع العمل المأجور. وتقود مثل هذه الهوايات الى ازدياد في الاندماج الاجتماعي، وبصورة أقل الى وعي له نتائجه على المستوى المهني.

وأخيراً، ثمة فاعليات اسبوعية، وتلك هي حال «عطلة نهاية الأسبوع». ويبدو أن الناس يتصرفون في مثل هذه العطل من منطق مجتمع الاستهلاك. حيث هناك تبذير واضح وتفاخري في السيارات، ومواد أخرى. وهذا البحث عن وقت الفراغ، باستهلاك منتجات معظمها صناعية، هي الابانة الأكثر وضوحا للمنظومة التي يندرج فيها وقت الفراغ. وهي تتفوق على التنزه مشياً على الأقدام، والألعاب الرياضية، وألعاب الهواء الطلق.

وتشكل السيارات وكذلك القوارب والدراجات البخارية، وجميع الأشياء المصنوعة، الدعائم الأولى في المتعة التي يتم البحث عنها عندما يرتفع مستوى حياة الفرد المادي. لأن وقت الفراغ يؤدي الى استهلاك منتجات. فالزمن الحر يتطلب منتجات تشكل فاعليته. ولايمكن للزمن الحر أن يعاش على أنه زمن محرر بصورة كلية. بل إنه زمن ناجم عن نشاط - نشاط الشغل عضلياً أو فكرياً - ويهيىء لنشاط آخر. وينظر الى وقت الفراغ على أنه ليس وقت العطالة، بل هو تهيئة لنشاط جديد وتجديد له وهكذا.

٣ - ٢ - العطل الصغيرة والكبيرة:

تشكل هذه العطل التي خلقها مجتمع الفن التقاني لدى الفرد، ضرورة نفسية وفيزيولوجية، بقدر ماهي اشباع حاجة الى ارتقاء اجتماعي، وبالتالي فهي نوع من استعادة القوى.

تتصف صورة استعادة القوى التي تتخذها «العطل» في مجتمعنا بوصفها استهلاكا تفاخرياً، أي أن مكان قضاء العطل ومدتها ونمطها، وموعدها على وجه الخصوص، كلها علامات تحدد احداثيات الفرد في

المجتمع. فالأطر العليا هي التي تستطيع وحدها أن تأخذ عطلها في الصيف. ولابد للمرء أن يكون من أصحاب الدخول الكبيرة حتى يحصل على مكان مشهور في الساحل. وهذه جميعها تعطي مفتاح الرمز الاجتماعي.

٣ ـ ٣ ـ وقت الفراغ، عنصر الخيالي والانتاج الحلمي:

ليست السينما سوى الة لانتاج حلمي، حتى عندما تدعي أنها تثير تفكير المشاهد. وظروفها تسهل التوحد واسقاط الرغبات.

وإذا كانت السينما قد عانت بقسوة من مزاحمة التلفزيون، فذلك لأن التلفزيون يقلل من الحاجة الى الخروج. ولكنه ليس بأي حال من الأحوال آلة حلم قوية قوة السينما، وذلك بسبب التباس أهدافه، ودونيته التقانية أيضا.

ثمة صورة أساسية أخرى من صور قضاء وقت الفراغ، هي الصورة التي يزود بها تعبير اللاشعور تعبيرا حرا: فالحلم الذي تثيره السينما في بعض الأحيان، سواء كان حلم يقظة أم لا، لايحدث إلا في أثناء فترات الراحة، انه هروب استيهامي أكثر نجوعا على الغالب من جولات سياحية في العالم. وتؤدي العطل في الجبال أو على شاطيء البحر، وظيفة اجتماعية، وظيفة التعويض، ولكنها تترك قليلاً من الوسائل الى اللاشعور لكي يتجلى في حياة رمزية أو واقعية. ومن المؤكد أن غزوة اللامعقول لاتحدث في فترة عادية من العطل، على الرغم من أن اسطورة التغيير الجذري، التي يبثها حدث من أحداث العطل، تنتشر بوساطة الحكايات الشعبية، حكايات الصحف النسائية، والعيد، الذي يعاني من احتقار المجتمع ذي النزعة العقلانية، هو من التراجع بحيث يشق على الانسان أن يجد مكاناً يستطيع فيه أن يكون في عطلة من العقل.

ويفلت الليل وحده من هذا الطغيان بصورة تامة، فيلوذ وقت الفراغ الكلي على هذا النحو بفاعلية فردية يمكن أن تتخذ صورا أشد خطورة. إن

المخدرات هي الطريقة الأحدث في ايجاد الراحة، لا في التخلي عن اللاشعور وانما في اثارته.

٤ ـ ميثولوجيا وقت الفراغ

عندما وضع المجتمع الحديث العمل في مركز قيمه، عجز عن السيطرة على سيرورة اعادة انتاج ضروب اللامساواة الاجتماعية، وعلى سيرورة توسيعها. وأصبح اللاعمل في بعض الأحيان، وبضرب من آلية التعويض الأيديولوجي، إحدى الوسائل التي كان يمكن بوساطتها أن تتعافى الحقيقة الوهمية للأساطير المهددة، أساطير الديمقراطية الغربية: تكافؤ الفرص، الحق في السعادة، الحصول على الثقافة دون تمييز طبقي، الخ. عندئذ يمنح مفهوم وقت الفراغ تصور العمل، تصوره الحديث، تسويغه البعدي، ويصبح أداة من أدوات السلام الاجتماعي، مثلما يصبح في الوقت ذاته ضربا من علاج الاضطرابات التي خلقتها حضارة الفن التقاني.

خاتمة

يتقابل وقت الفراغ مع العمل، لكن العمل يملي قانونه. حيث تندرج البطالة في دائرة الاستهلاك الواقعي، بصفتها سلعة أنتجها الانسان. وهذا يعني أن وقت الفراغ، الذي لايمكن أن يتصف بأنه سلب اجتماعي، ليس سوى استطالة دعوى الانتاج. إنه أحد حدود منظومة التبادل التي لاتستند فيها قيمة السلعة إلى الاستعمال، وانما تستند أيضاً الى قوتها الرمزية وفائدتها في اعادة الانتاج الأيديولوجي.

ويكمن الخوف في أن يتحول وقت الفراغ الى سلعة تباع وتشترى. والى ظاهرة لتأكيد المكانة الاجتماعية. إلى الخوف من ممارسات وقت الفراغ. ويتحمل وقت الفراغ إذن جميع تصورات المجتمع المسمى «مجتمع الاستهلاك»، لقد حل محل الانسان ـ الآلة ضرب من الانسان ـ الحاجة الذي

يبدو أنه يوافق مقتضيات الديمقراطية : اننا جميعا متساوون أمام العطش والجوع للسلع المادية، ووقت الفراغ احدى هذه السلع . وتتيح ظاهرة العطل، في الواقع، دعم مستوى عال من الانتاج إذ تمتص الفائض، وهي تتجلى في اللحظة ذاتها، وكأنها حل متناوب للحضارة المدينية والصناعية. انها في الوقت نفسه الزيت الذي يدير الآلة والحجاب الذي يلقى عليها .

ومع هذا، فليس الزمن الحر غير ذلك . انه، ككل ظاهرة، متناقض في طبيعته الاجتماعية . ان الزمن الحر زمن غير منتج، فعليه إذن أن يبقى في الحدود الدنيا والعليا التي يفرضها استهلاك السلع وضرورة توسيع اعادة الانتاج .

ان مفاهيم التسلية والراحة، الخ ، التي يقرنها الناس بوقت الفراغ، وقائع سيكولوجية لاتعطي في شيء مدلول الزمن الحر المعاصر ولا مضمونه . حيث يندرج الزمن الحر في منظومة من التبادلات الاقتصادية والرمزية المعقدة . فهو مفيد للفرد وممتع، وضروري للتوازن الاجتماعي، لكنه يستخدم كذلك للمحافظة على ضرب من النظام السياسي، واعادة انتاج تقسيم العمل الاجتماعي .

مراجع البحث

- اندرسون A. Andersson، العمل ووقت الفراغ، بوتلدج وكيغان، لندن ١٩٦١ .

- دومازيديه J. Demazedier، وقت الفراغ والثقافة، لوسوي، باريس ١٩٦٦ .

- دوغرازيا De Grazia، ، حول العمل، الزمن ووقت الفراغ، مؤسسة القرن العشرين، نيويورك ١٩٦٢ .

- رابك مايار M. Rabeck - Maillard، وقت الفراغ، دار ديدرو، باريس ١٩٦٥ .

- روزنميـر، Rosenmayr، في العـالم الاجتـمـاعي، باريس ١٩٥٥

- سميث ، M.A. Smith، وقت الفراغ والمجتمع في بريطانيا، الين لان، لندن ١٩٧٣ .

- غاله هامونو، G. Gallaiss - Hamonno، أوقات الفراغ، باريس ١٩٧٢ .

- فريدمان، O. Friedman، العمل المفتت، غاليمار، باريس ١٩٦٤ .

- فوراستيه، J. Fourastié، أوقات الفراغ، غاسترمان، باريس ١٩٧٠ .

- فيبلن، Th. B. Veblen، نظرية طبقة أوقات الفراغ، غاليمار، باريس ١٩٧٠ .

- فيليبكوفا، B.Filipcova، التربية والثقافة، باريس ١٩٦٩ .

- كـابلان، M. Kaplan، وقت الفـراغ في أمـريكا، جـون ويلي ١٩٦٠ .

- لانفـان، M.F. Lanfant، نظريات أوقـات الفـراغ، باريس ١٩٧٢ .

- ميلر روبنسون، N.P. Miller et. D. M. Robinson، العصر الجديد من أوقات الفراغ، باريس ١٩٧٠ .

＊ ＊ ＊

شخصية الكاتب

تأليف: ميخائيل كرابتشنكو
ترجمة: نسيم واكيم يازجي

- ١ -

يترافق الدفاع الحي عن الفن الواقعي أحياناً، شئنا أم أبينا، بتقليص جلي لدور الفنان، العنصر الذي يخلق الفن. ويرى العديد من النقاد والمنظرين في هذه الأيام. أن الكاتب مدوّن متحمس و«ناقل» متعجل لمختلف أحداث وتبدلات

نسيم واكيم يازجي: باحث وأديب من سورية، يكتب الدراسات في الشعر والقصة والنقد الأدبي. من أعماله: «مقدمات لدراسة الصورة الفنية»، «الشعر بين الفنون الجميلة».

الحياة، بمختلف وجوهها وخواصها. وهولا يكتشف شيئاً. بل يكتفي «بالإشارة». دون أن يأتي. هو نفسه، بجديد و«يعيد فقط ترجمة الظاهرات الملحوظة. باذلاً جهداً لـ «احتضان الحياة على سعتها؛ هو موضوعي تماماً، لكنه في الوقت ذاته، لاشخصي بكل معنى الكلمة.

يحدث هذا التحجيم لدور الفنان عادة عندما تترجم الواقعية كوصف باهت لاحياة فية للعالم المحيط. عندما يكون التقديم الواقعي نسخة طبق الأصل بسيطة. وعندما لاتمتاز الواقعية في أي شيء عن الطبيعية.

وثمة وجهات نظر أخرى، تختلف ظاهرياً عن الواردة آنفاً، لكنها، مع ذلك، تهدف إلى التعتيم على دور الفنان. نذكر هنا الموضوعات النظرية لبعض البنيويين الحاليين ومن سلفهم، رواد المدرسة الشكلية في نظرية الأدب. فتصريحات أوسيب بريك. أحد ممثلي المدرسة الشكلية النشيطين، وقد صار داعية متحمساً لأدب الحدث أو الواقعة، جليه الدلالة في هذا المجال. يقول: «كل مايكتب الشاعر، يأخذ معناه بصفته جزءاً من مساهمته في القضية المشتركة وهو مجرد من أي قيمة بصفته تعبيراً عن «أنا»ه.[1]

يقوم التناول البنيوي-الشكلي للأدب، كما هو معروف، على دراسة مبادئ تكوين الأعمال الأدبية، باستقلال عن شخصية المؤلف. وعن عناصر وشروط التأليف، وعن مضمون العمل. وخواص الأعمال النوعية والجمالية تبدو تعبيراً عن العلاقات البنيوية التي تبدل الأدب وتغيره خلال الحركة الدائمة. فدور الكاتب يتوقف على المفاضلة، على تبديل وتنويع الطرق المستخدمة في كتابة الأعمال.

إن وجهات النظر هذه قريبة من آراء الباحثين الذين يرون أن الأساليب الرياضية هي الطريقة الوحيدة لتحويل النظرية الأدبية «الحدسية» المعاصرة إلى علم حقيقي. يواجه هؤلاء الباحثون التطور الأدبي كتعبير عن منحى إحصائي ما، يغرز بوضوح التشوّه والشذوذ الجمالي. والطبيعة الفردية

(١)-ل. ي. ف.، ١٩٢٣، رقم المجلد واحد ص ٢١٣

للكاتب تبدو بالضبط في هذا التناول الرياضي والاحصائي كنوع من «الانحراف» الجمالي الذي، وهو يؤكد المنحى العام، لايمتلك أي قيمة ذاتية.

ينسى أنصار الأسلوب الطبيعي في عرض الحياة كما في مرآه، حقيقة بسيطة جداً وهي أن الأدب، ككل الفنون، هو أولاً خلق وإبداع. فالكاتب الواقعي ليس حاكياً يعيد بدقة الميلوديات المسجلة على اسطوانة. وينكر المدافعون عن التناول الشكلي ـ البنيوي وبعض أنصار الأساليب الرياضية في دراسة الظاهرات الأدبية ليس فقط المناهل الحقيقية للخلق الفني، بل أيضاً طبيعته النوعية الحقة التي يستحيل فهمها إن نحن أنكرنا دور الكاتب وشخصيته. فليس الكاتب آلة حساب أو إنساناً آلياً ينفذ كل أنواع العمليات حتى المعقدة، حسب برنامج معطى. إنما الكاتب شخصية مبدعة مستقلة تتدخل بهذه الصفة في عملية التطور الأدبي.

إن الفن، وبخاصة، الفن الواقعي لا يستطيع التطور خارج الفرديات المبدعة. والدراسة المتبصرة للحياة والأبحاث الدائبة عن طرق إبداع حية، والحركة المتقدمة والأخطاء الفنية، والتفكر الديناميكي والانجازات الرائعة، كلها، تشكل جزءاً لا يتجزأ من جهد الفنان الواقعي الملهم الذي لايكتفي بتثبيت ما يعرض لناظريه وفكره، بل ينطلق إلى تحليل واختبار وتوليف دقيق.

يقول دستو فسكي: «لا تطلب من الفنان أمانة فوتوغرافية أو دقة آلية، بل اطلب شيئاً آخر، أكبر وأوسع وأعمق. الدقة والأمانة ضروريتان. ضرورة أولية، لكنهما لايكفيان أبداً؛ إذ ليستا سوى المادة التي ينطلق منها خلق العمل الأدبي... لايوجد في عصرنا ولن يوجد هدوء ملحمي ولا مبالي، وحتى ولو وُجد، فلن يكون سوى عند الرجال غير المتطورين، الذين وهبوا طبيعة الضفدع، غير الجديرين بأي التزام، أو أولئك الذين يخرّفون. ولما كنا غير قادرين أن نفترض في الفنان هذه الاحتمالات الثلاث

المتعبة، كان للمشاهد الحق في مطالبته أن يرى الطبيعة كما يراها الكائن البشري وليس كموضوع لآلة فوتوغرافية». (٢)

ففي الأعمال الفنية، لايمكن بتر حقيقة الحياة عن الرؤية الفردية للعالَم، الخاصة بكل فنان، ولا عن خواص فكره الفني وأسلوبه المبدع. وليست أصالة الرؤيا المبدعة بذاتها مخالفة لتقديم السمات الأصلية والأساسية لظاهرات الواقع. فتطلع الفنان إلى معرفة هذه الظاهرات يربط قوة وزخم رؤياه للعالم بطاقته على الالتقاط وكشف التطورات الداخلية للحياة، وبالدلالة إلى الطباع والنماذج التي ترسم بشكل جديد نشاط وذهنية الكوائن البشرية. فكلما تعمقت رؤيا الكاتب وولجت جوهر الأشياء، أخذت تعميماته الفنية واكتشافاته المبدعة أمداء أوسع.

ومن زاوية أخرى، فمساهمة الفنان الجديدة وتجربته الفنية هي التي تحدد ملامحه الفردية باعتباره مبدعاً، وتحدد المعنى والمطرح الذي يشغله في الأدب.

يقول ليون تولستوي: «إجمالاً، عندما نقرأ أو نتأمل عملاً فنياً لكاتب جديد، تطرح على فكرنا المسألة الرئيسية التالية: «لنر، أي نوع من الرجال أنت؟ وفيما تمتاز عمن نعرف، ماذا تقدر أن تضيف إلى الطريقة التي بها نرى حياتنا؟»... وإن وجهنا السؤال إلى كاتب كبير، لما سألناه من أنت، بل: «لنر ماذا جددت؟ وتحت اي ضوء سترينا الحياة الآن؟» (٣)

ويطرق تورغنييف، من زاوية أخرى، الملامح التي تعين الفنان الأصيل. يقول: «المهم في الموهبة الأدبية (وكما يبدو في كل موهبة)، هو أن أقدر أن أسمي «صوتها الشخصي». نعم، يجب أن يكون للموهبة «صوتها الخاص». فمن المهم أن أنشر ملاحظات حية، ملاحظات متفردة شخصية،

(٢)ـ ف. دستوفسكي، المؤلفات الكاملة، المجلد ١٣، ١٩٣٠، ص ٥٣١ـ٥٣٢.

(٣)ـ ل. تولستوي، الأعمال الكاملة، المجلد ٣٠، ص١٩

لايمكن أن توجد أبداً في حنجرة أحد غيري . ولكني أقول بـ «هذه الطريقة» وأتلقى «هذه الملاحظة الدقيقة»، يجب أن امتلك حنجرة متفردة . كما القضية لدى الطيور . . . هنا تكمن بحق السمة المميزة الأساسية لموهبة أصيلة .»(٤)

إن فكرة «الصوت الشخصي» وأطروحة الإضاءة الجديدة للحياة في أعمال الكتاب الموهوبين تجاور الواحدة الأخرى . فبالضبط عندما يمتلك الكاتب «صوته الخاص» يصيغ أشياء جديدة . وكلما قوي هذا «الصوت»، برزت الشخصية المبدعة للفنان الواقعي وعظمت مساهمته في الفن . يقول الكاتب الأرمني ديريك ديمرتشيان(٥): «كل إنسان ينطوي على مايكفي من المناهل المعدنية، وعلى مواد تخصه هو فقط . ومهمته استخراج وتطريق هذه المادة وصقلها، وليس استعمال ماأعده غيره . . . والإبداع الشخصي، أيآكان، له الكأس المعلى في الأدب، وهو الذي يشد اهتمام القارئ» .

وبتقديم مساهمة «شخصية» في الأدب، يوسع الكاتب الموهوب التراث المشترك وقيم الشعب الروحية . ليست الأصالة بحد ذاتها هي التي تحدد دور الفردية المبدعة، بل الأصالة الجديرة بخلق قيم فنية شاملة . والمساهمة «الشخصية» تحرز أهمية عظمى، ليس فقط لأنها تتميز عن الظاهرات الفردية الأخرى في الأدب، بل فقط لأنها تغني عالم الإنسان الروحي وثقافة الشعب الفنية .

فتكرار الـ«أنا» ألف مرة ليس أبداً إمارة الفردية المبدعة، وكذلك التنميق اللفظي، المحروم من المضمون الشاعري العميق، ولا «المناورات» الأريبة لمقطوعة تافهة ومشحونة بغنائية تخفي بالضبط الطبيعة السلبية والمبتذلة لإدراك العالم . وكثيراً من الأشياء الأخرى التي تمتاز بإبداعية وهمية وليست فعلية . فمن المسلم به أن المساهمة «الشخصية» الفريدة . بعيدة دوماً

(٤) ـ «الكتاب الروس يتحدثون عن الخلق الأدبي»، المجلد٢، لينتغراد، ١٩٥٥، ص ٧١٢-٧١٣
(٥) ديريك ديمرتشيان : «آراء في الأدب»، شباط ١٩٥٧ .

عن الدخول بصورة عضوية في أعمال كل من كتاب الرواية، القصيدة أو المسرحية. فشخصية الكاتب تبرز في مختلف وجوه فنه. وبخاصة في رؤياه الجديدة لأحداث الحياة. وفي الأصالة والأهمية الإجتماعية لتعميماته الخلاقة. ولقد لاحظ تشيخوف بحق أن أصالة المؤلف لا تبين فقط بأسلوبه، بل أيضاً في طريقة تفكيره، وفي قناعاته، وغيرها» (٦)

يجب أن لانخلط بين الفردية المبدعة وشخصية الكاتب من جهة، ومن جهة أخرى الفردانية المبدعة التي يعتبرها العديد من فناني البلدان الرأسمالية اليوم أساساً للخلق الفني. فهم يرون أن للفن جوهراً واحداً وحيداً هو الكشف عن «أنا» الفنان. وليس العالم الواقعي، حيث يعيش الناس، هو الذي يهم ويشد الانتباه، بل ذلك في العالم الفرداني الذي يخلقه الفنان الذي لايعرف حدود لعبة الفكر الحر ولا التخيل.

فنظرية فرويد، القائلة إن أعمال الفن يخلقها باطن أو لا ـ شعور الفكر البشري وترى النور بتأثير «عقدة جنسية»، ماتزال في الغرب تحتل مركز الصدارة. ويرى فرويد أن مهمة الأدب ليست في تبيان الحياة وعرضها. بل في صياغة «أنا». بمضمون وعظمة هذه الـ«أنا» وفي نزاعها مع المجتمع. ويحاول بعض المنظرين أن يبرهنوا أن رفض «تقليد» الحياة، بل «الانغماس» في ثنايا الروح الخاص والخلق بدون هدف هو بالضبط العنصر الذي يجعل الانسان فناناً أصيلاً، وحيداً في نوعه.

علماً أن تضخيم الأحاسيس واعتلاجات النفس الشخصية وفقدان الروابط بالعالم الخارجي هي من العوامل التي تمحق فردية الكاتب وموهبته المبدعتين.

إلى جانب عبارة الفرد والذاتانية، تكشف نظرية وممارسة الفن في البلدان الرأسمالية عن تطور حاد في محو شخصية الفنان. ويتطور هذان

٦ـ تشيخوف: المؤلفات الكاملة، المجلد ١٣، ص٢٨٥

التياران بالتوازي والتقاطع. فكارل يونغ تلميذ وخصم فرويد إلى حد بعيد، كان قد تقدم بأطروحة تقول إن شخصية الفنان تمثل بذاتها وحدة المبادئ المتناقضة المتناحرة. فمن جهة، الكاتب كائن بشري له حياته الخاصة، آراؤه، ذوقه وعاداته؛ ومن جهة أخرى، بصفته مبدعاً، يبدو غريباً كلياً عن كل خصائصه وتفرداته، وبكلمة أنه لا ـ شخصي. حسب هذه النظرية ينبع محو شخصية الفنان من أنه يدوّن في أعماله الظاهرات النفسية، اللامنطقية، التي لايجمعها جامع.

وخلافاً لفرويد الذي يبرز الطبيعة الفردية للتطور المبدع، يشير يونغ إلى المناهل الاجتماعية، ملحاً في الوقت ذاته على دور اللا ـ شعور الحاسم في الابداع الفني. «فالفن، يقول يونغ، نوع من الاندفاع الفطري يستولي على الكائن البشري ويجعله أداته. وليس الفنان شخصاً يتمتع بإرادة حرة ويلاحق غاياته، بل هو وسيط، عن طريقه يقدر الفن أن يحقق أغراضه. وبصفته كائناً بشرياً يستطيع التمتع بالروح، بالإرادة وبالأهداف المحددة، أما بصفته فناناً هو «إنسان» بأسمى معايير هذا التعبير، هو «إنسان جمعي» يعبر ويدبر الحياة النفسية غير الواعية للبشرية.»(٧)

ويرى يونغ أن الفنان والفردية البشرية ليسا فقط منفصلين الواحد عن الآخر. بل هما في حالة نزاع دائم. ولكن يمكّن الفنان خصائصه من التعبير عن نفسها، عليه أن يتخلى عن «أنا» وأن ينصهر في الروح الجمعي اللاواعي. «وكلما أخذت القوة المبدعة مكان الصدارة، يقول يونغ، كان اللا ـ شعور، خلافاً للإرادة الحية، هو الذي يوجه ويشكل الحياة البشرية، والـ «أنا» الواعية، مغمورة بالتدفق الباطني، وليست أكثر من مراقب عاجز أمام الأحداث. ويصير العمل في نهاية المطاف، قدر الشاعر ويحدد تطوره النفسي. فليس غوته هو الذي خلق فاوست بل فاوست هو الذي خلق

(٧) كارل يونغ، علم النفس والأدب، لوس أنجيلوس ١٩٥٢، ص ٢٢٩.

غوته . . وثمة شيء يعيش بين جوانح كل ألماني ساهم غوته في ولادته . »[٨]

ودفاعاً عن الطبيعة غير الواعية و«فوق الفردية» للتطور المبدع، يوكل كارل يونغ للفنان . . . دور القابلة في ظهور الأعمال الفنية . فشخصية الفنان لا تنعكس ابداً في إبداعاته، وهو ذاته ليس أكثر من معبّر بسيط عن القوى الروحية الواردة في الأعمال التي تحمل اسمه . وحسب يونغ أيضاً : المبدع ضحية اللاشعور، بصورة مشؤومة وغير معقولة .

ليست نظرية يونغ سوى واحدة من عدة نظريات تحاول تبرير لا-شخصية الكاتب . فأنصار «النقد الجديد»، وبعض الوجوديين البارزين والمدافعين عن فن غيبي ينكرون، هم أيضاً، دور الفردية المبدعة . وهايدغر، أشهر منظري الوجودية، يكتب : «الفنان أقل أهمية بكثير من العمل؛ مع ذلك يسمح له بأن يؤكد ذوبانه أو تلاشيه في عملية الإبداع ومساهمته بسمو العمل الفني . »

وحسب بعض المنظرين البورجوازيين . إحدى سمات الفن المعاصر الهامة هي تجاوزه التجربة أو الدائرة الحسية، وهذا ما يمكنه من ولوج جوهر الأشياء . والفن المعاصر، يكتب تونالي، مثلا، «يصير شكلاً من الفن الغيبي في بحثه عن الجوهر أي الماهية»؛ هذا هو «الفن الأكثر غيبية الذي عرفه التاريخ» [٩] . وبرفض تعميم التجربة الحسية، يسعى الفنانون المعاصرون، كما يقول تونالي، إلى فن مجرد؛ والصلة بين مختلف العناصر الشكلية تثقل كاهل المادة؛ والترتيبات المربعة، المثلثة والدائرية، وتآلفات السطور والمهام الملونة تسمح، حسب رأي المنظر، باكتشاف الأشياء بذاتها ولذاتها . ففي الفن «الغيبي» دور الفردية المبدعة محدود جداً؛ وولوج ماهية الأشياء يتم بدون عون مختلف عناصر « الأنا» المبدعة .

(٨) المصدر السابق، ص ٢٣٠ .

(٩) ج . تونالي : قيمة الفن المعاصر . «مجلة علم الجمال ونقد الفن» ١٩٦٣، وتر، ص ١٦١

يعكس المنظرون، أنصار لا ـ شخصية الفنان إذن، ظاهرات وتطورات واقعية لفن البلدان الرأسمالية. و«ذوبان» شخصية المؤلف لايميز فقط عمل الرسامين التجريديين، رواد الفن العامي، الاوبرا البدائية وصرعات الفنون التشكيلية المعاصرة الأخرى؛ بل يتضح أيضاً في الأدب. ويبرز هذا الذوبان في الأعم الاغلب تحت شعار التجاوز المزعوم لذاتية الفن السابق.

والرغبة في أن ننسب للأعمال الأدبية صفة الشيئية واللا ـ شخصية البحتة، تبدو بوضوح في تجارب عدة تيارات أدبية، بما فيها تيار «الرواية الجديدة». فكل تعبير ظاهر عن «الأنا» المبدع محظور هنا. فلم يعد غرض التأليف الفني الإنسان والمجتمع، بل يهدف وصف الوسط الخارجي، والأشياء، والحالات النفسية، والأحداث المنعزلة، التي لاروابط بينها، كما يقولون، يهدف إلى خلق الإحساس بواقع أكيد، مستقل، خالق ذاته، اي بغنى عن الإنسان الفنان.

يقود هذا الرفض «للشخصية» بالفعل إلى غلبة الذاتانية. ولقد اعترف آلن روب غرييه، زعيم رواد مدرسة «الرواية الجديدة»، أن رواياته، ذات المظهر الموضوعي، هي بالواقع «ذاتانية بكل مافيها» ولايبزها أحد في هذا المضمار. وبرنار بينغو، الكاتب والناقد الفرنسي، يلاحظ بحق أن العالم لدى ممثلي مدرسة «الرواية الجديدة» لم يعد واقعاً محايداً، مغفلاً، عاماً؛ بل ينتظم حول النظرة الذاتية للمؤلف لترميز الفكرة الوحيدة اللجوج ذاتها؛ وليس هو العالم الذي يراه الكاتب بل العالم الذي يحتاجه.

تنطبق هذه الآراء أيضاً على الظاهرة الأدبية المعروفة باسم فن العبث. فأونيسكو وبيكيت في المسرح، ومنافسوهما في أنواع الفن الأخرى، مقتنعون كل القناعة أنهم يكتشفون ماهية العالم عندما يؤكدون أن الحياة عبث، فوضى، خالية من أي معنى، والموت هو المبدأ الذي يحددها. مع ذلك، وأياًكان حماس المعجبين بأعمال بيكيت وأونيسكو الأدبية، فهي تدل فقط على عدم ترابط وتماسك مؤلفيها ولايترجم بنيانها الذاتاني لا العالم المرئي ولا جوهر الحياة.

إن اللجوء إلى الغيبية والانطواء على أعماق الـ«أنا» تشد الفنان نحو ضياع القوة الحقيقية التي تنمو وتتفتح على خلفية تماس حميم مع الواقع والاهتمام الحي بالظاهرات الإجتماعية.

يقول ايفان فرانكو للكاتب، مشيراً إلى هذه الروابط: «يجب أن تعكس أعمالك ما استطعت شخصيتك وتصورك للعالم وطريقتك في فهم العالم الخارجي والداخلي، وأسلوبك، وليتجول في أعمالك دمك الحار ولتهتز فيها أعصابك. وآنئذ فقط نكون أمام عمل حي ومعاصر، أمام وثيقة صادقة تعكس انفعالات وعواطف الإنسان الحالي الأعمق... لابل إن انتصار الفردي في الأدب المعاصر يهبه في الوقت ذاته أهمية إجتماعية أوسع.»(١٠)

وبحكم الطبع، تطرح هنا قضية توصيل الأدب والفن، وقضية الموهبة الأصيلة باعتبارهما قضيتان غير قابلتين للموت. فبعض منظري الأدب، الذين يجهدون للإفادة في أعمالهم من آخر منجزات نظرية الإعلام والإحيائية الآلية، ينكرون عادة، ولو كان إنكارهم غريباً ومستهجناً، مهمة توصيل الأعمال الأدبية، ويكتفون بدراسة الشكل والبنية. ويتحدث متطرفو الطليعة باستمرار عن «عدم توصيل» الفن الأصيل. لكن «عدم التوصيل» يؤذي الفن الأصيل، المشحون دوماً بطاقة مبدعة. والمقدر له أن يتلقفه القراء والمشاهدون والمستمعون.

كتب تولستوي: «إن الفن واحد من سبل التواصل بين الناس. وكل عمل فني يصل بين من يتلقاه ومن أنتجه، وأولئك الذين في وقت معاً، يتلقون أو سيتلقون منه، قبله أو بعده، إحساساً فنياً».(١١) فالروابط بين القارئ والكاتب الحقيقي تشكل مغزى وهدف العمل الإبداعي.

---

(١٠)- مجلة اكتوبر، ١٩٥٦، العدد٨، ص ١٧٢

(١١)- ليون تولستوي: «ماهو الفن؟»، المؤلفات، المجلد٣٠، ص ٦٣-٦٤

يقول رومان رولان: «لمَ أكتب؟ لمن أكتب؟. . . أنا لا أرى فرقاً بين السؤالين. فعملي كان دوماً ـ وفي كل الأحوال ـ ديناميكياً. ولقد كتبت دوماً لأولئك الذين يمشون. لأني كنت أبداً ماشياً. . . والحياة عندي ليست شيئاً إن لم تكن حركة، ـ وبالطبع، باستقامة وإلى الأمام! . . » (١٢)

ويقول فلاديمير كورلنكو: «للأدب خاصة عضوية هو أن يتوجه دائما إلى القارئ والمستمع، آخذاً بعين الاعتبار فهمهما للقيم الثقافية. وكان كورلنكو ينصح الكتاب الشباب باستمرار بالعمل لاختبار أحاسيس أولئك الذين يخاطبهم العمل الأدبي. «. . . لقد تلقى الإنسان الكلمة، يقول، ليس لرضاه الشخصي، بل ليجسد ولينقل للآخرين أفكاره، أحاسيسه وشطراً من الحقيقة والوحي الذي يمتلكه. إن هذا مرتبط عضوياً بجوهر الكلمة التي إن عزلت، أي لم تنقل ولم تفهم، انطفأت واختفت. . . وعلى المؤلف أن يشعر دوماً بالآخرين ويتساءل (ليس وهو يبدع) إن كانت آراؤه، أحاسيسه وشخوصه تستطيع ان تتقدم إلى القراء وتصير أفكارهم، شخوصهم وأحاسيسهم. على المؤلف أن يعد لغة تقدر أن تنجز هذه المهمة (الآن أو فيما بعد). آنئذ، ينمو العطاء الفني، ينبعث ويتحصّن. فإن حبست هذه العطاءات خلف جدران سميكة، اي لتمتع القارئ متعة آلية، ذاتية وانطوائية، تجمّمت وأضاعت، شيئاً فشيئاً، زخمها وحيويتها، وتلاشت أو تحولت إلى أحاسيس ضيقة وشاذة، بل شديدة الغرابة. » (١٣)

فالروابط بين القارئ والكاتب تخضع لتغيّرات خلال التاريخ. فقد طرحت على كتاب العقود السابقة قضايا التنوع الإجتماعي وتباين أذواق القراء الجمالية. وأولت أهمية خاصة لموضوعة القارئ الصديق وقضايا خلق جمهور عريض وديموقراطي. لأن الكاتب لا يخاطب فقط

(١٢) ـ رومان رولان: خمسة عشر عاماً من الصراع، باريس، ١٩٣٥، ص ٢٣٧-٢٣٨
(١٣) «الكتاب الروس يناقشون الإبداع الأدبي»، المجلد ٣٠، ص٦٥٣-٦٥٤

القارئ الواقعي: بل كل قادر على القراءة، وإن صح التعبير القارىء المثال.

لكن رغبة الفنان التقدمي في إقامة تواصل مع القرّاء لاتعني موافقة جميع الأذواق الجمالية، بما فيها أكثرها تخلّفاً؛ ولا تلغي هذه الرغبة أبداً مناقشة حية مع القرّاء أو مع بعض شرائحهم. فالفنان التقدمي، إذ يكشف ظاهرات جديدة في الحياة، وأفكاره ومبادئه الجمالية. وبمقدار إعجاب القارئ بأعمال الكاتب وبالآراء والأحاسيس الواردة فيها، يكسب الكاتبُ الجمهورَ، وقد يطمح بضمّه إلى صفّه.

تشير فكرة الصلة الداخلية بين الكاتب والقارئ غالباً اعتراضات متنوعة. يلاحظ برنار بينغو، الذي ذكرناه آنفاً، ألاّ أحداً يعرف اليوم ماذا سيقول قرّاء المستقبل عن الروايات المتداولة الآن، ويتساءل: هل كان للإلياذة، دون كيشوت أو التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية أن تعيش لو حدد مؤلّفوها هدفها بخدمة ايديولوجيا أو قيم معينة، مهما كانت نبيلة؟!

ويعتقد برنار بينغو أن صلة الكاتب الحية بزمنه ومشاركته بتيارات اجتماعية معينة وتواصله بالقراء المعاصرين، تجعل أعماله صعبة الفهم على الأجيال القادمة، وتحول دون خلودها. مع ذلك، من المعلوم أن عدداً كبيراً من الكتاب الذين لاتعالج أعمالهم سوى الموضوعات «الخالدة»، سرعان ما سقطوا في مطاوي النسيان. إن هذا لواضح وجلي، لأن هؤلاء الذين يبحثون عن «الخلود» ينعزلون عن الحياة والناس (بتطلعاتهم، بأفكارهم ومشاعرهم الحقيقية)، ويفقدون شيئاً جوهرياً، هو ما يأسر ليس المعاصرين فقط، بل والأجيال القادمة أيضاً. فالخطر الحقيقي الذي يتعرض له الفنان لايكمن في الاهتمام بمصائر ناس زمانه، بل قبل كل شيء، بموقفه اللامبالي بالحياة والكائنات البشرية. فذاك الذي لايحس الظاهرات الدانية والراهنة، يبقى أيضاً وبشكل جذري غريباً على القضايا «البعيدة». ومن المسلم به أيضاً أن الفنان لايصل ذروة رسالته إن شكّل «الوقتي، العارض» و«الصنعي» وجهات نظره الأساسية، وإن لم يعرف كيف يلج الحياة بكل أعماقها.

إن روابط الفنان المشروعة مع الواقع المعاصر لاتبتدئ في ذكر ملامح العصر الخارجية؛ بل تنجلي باكتشافات فنية من الحياة، قادرة على شد القارئ بل أسره بكل كيانه، باقناعه بزخمها اليقيني، بطاقتها المحركة، والمهيأة لإيقاد زناد قريحته، ومساعدته على فهم الحياة ومعرفة نفسه. هذا ما يأسر قلب وفكر أجيال عديدة ولعصور كثيرة. غير أن عمق وأهمية ابداعات الفنان تمضي دوماً إلى غربال الزمن، فهو وحده القادر على إصدار حكم نهائي.

تدل التجربة التاريخية على عدم صحة الفصل بين الاكتشافات الفنية العظيمة وعصرها، ومعارضه الظاهرات ببعضها، وكأنها تعود إلى أبعاد متباينة. ولقد صاغ جان-جاك روسو أحكاماً هامة بهذا الصدد. يقول ما معناه:

كل قلب بشري يتعطش للمطلق. لكن أيجوز أن نبحث عن هذا المطلق في البعيد. إن كان المطلق قريباً منا أو بيننا؟ فنحن أنفسنا نخلق الـ«مطلقات». خلجاتنا وعواطفنا. تمتلك هذه الملكة لأنها موجودة وحية. بهذا المعنى يمكن أن نصف بالمطلق الزمن، الحقبة التاريخية التي نعيشها. والعصر بعلاقاته البشرية الواقعية، وبتناقضاته وتطلعاته. لكن الحقب تتعاقب، وتصير الأخطاء والصفة النسبية لتطلعات مرحلة تاريخية مضت بدهيات. فالزمن والعصر محقان أبداً ماداما حيين، ومخطئان إن اختفيا. فأعمال الفنان تلتقط حقيقة عصرها المطلقة. فالرابطة بين العصور تسمح بحفظ وتنمية الزخم التواصلي المتضمن في أعمال مشاهير الكتاب. والمكتشفات الفنية التي يفرزها الفهم العميق لحياة العصر، هي الشرط الحقيقي لكي تجاوز هذه الأعمالُ الأجيالَ القادمة.

- ٢ -

كما رأينا، ينكر منظرو الفن المعاصرون غالباً دور شخصية الفنان، وبعضهم مع اعترافه بالفردية المبدعة باعتبارها عنصراً أصيلاً في التطور الأدبي، يعزل شخصية الكاتب التاريخية أو لايوليها أي معنى لدى دراسة الإبداع الفني.

يكتب البحاثة الألماني وولغفانغ كيزر، مثلاً: «الشخصية الشعرية لدانتي، واريوست وغيرهما، شيء آخر تماماً عن شخصياتهم التاريخية. وليس بينهما أي تشابه أو علاقة.»

لكن، كما لايمكن تبرير معارضة الفردية المبدعة بشخصية الفنان الحقيقية، كذلك لايمكن توحيدهما توحيداً تاماً. فليستا ظاهرتين متنافرتين ولا متوحدتين. فقد يكون الترابط بين الفردية المبدعة وشخصية الكاتب منوّعاً. لأن أعماله لاتعكس أبداً جميع وجهات نظره الشخصية المعروفة. ومن جهة أخرى، لايتلاءم كلُ مايكوّن الـ«أنا» المبدعة دائما ومباشرة مع مناقب شخصية الكاتب الحقيقية.

فالعديد من وقائع تاريخ الأدب يشير إلى نوع من الخلاف بين أحداث حياة الكاتب وذهنيته وطبيعة عمله الأدبي. ولقد أثار بلزاك هذه الظاهرة، قال: «كان بترارك، لورد بايرون، هوفمن وفوليتر نوابغ، بينما كان رابلي، الرجل الزاهد، ينقض شراحه أسلوبه وشخصيات عمله الأدبي... وكان يشرب الماء ويمدح «الحفل الايلولي» مثل بريات ـ سافاران الذي يأكل قليلاً ويعظم الخادمة العزيزة، أي الطباخة الماهرة.

«هكذا كان الكاتب المعاصر الموهوب الذي تستطيع بريطانيا ـ العظمى تمجيده: ماترين، الكاهن الذي أتحفنا بمؤلفاته مثل: ايفا، ملموث، برترام، الظريف، ذرب اللسان، المحتفي بالنساء، رجل التصورات الرهيبة، يصير في المساء، كيّساً، غندوراً. وهكذا بوالو، الذي لاتلائم المحادثة الهادئة والمهذبة أبداً روح شعره الساخرة، الهاجية و الشاتمة.» وأمثلة أخرى تستطيع تأكيد هذه الظاهرة التي أوردها بلزاك.

إذن، الفردية المبدعة ظاهرة تاريخية. فمن حيث التاريخ، تأخذ بالتدريج وباتباع دروب عديدة في مختلف الأنواع الفنية، صيغة معينة باعتبارها قيمة فنية حقيقية وهامة. فالقصيدة الشعبية الشفهية تجهل الإبداع

الفردي. وهي لاتلعب دوراً كبيراً في مراحل التطور الأولى، بل تكتفي أحياناً بترتيب وتنسيق الأساطير والخرافات والحكايات الشعرية الشعبية ترتيباً وتنسيقاً دورياً. ومع الزمن فقط يتبلّر ويشف الوعي الفني لدى الكاتب، وترتسم خصائصه الفردية بطريقة معينة.

ويضع العصر بصمته على الروابط بين فردية الكاتب المبدعة وشخصيته المعروفة. وتخلف الحياة الإجتماعية غالباً اندفاعات ومتطلبات ايديولوجية وجمالية قوية، بحيث تستحوذ على الكاتب، حتى ولو كانت هذه السمات الأساسية أو تلك من شخصيته بطبيعتها بعيدة عنها. يحدث هذا في المراحل التاريخية الدقيقة، في حقب الفوران الإجتماعي، وأحياناً أيضاً في أيام الأزمة الإجتماعية. ومن جهة أخرى (وهذا قانون متميز جداً)، تظهر متطلبات العصر الجمالية والايديولوجية والإجتماعية في عمل الفنانين القريبين عضوياً من روح العصر، من حيث ذهنيتهم وفكرهم.

ونحن، عندما نتحدث عن الفرق والتباين بين الـ«أنا» المبدعة وشخصية الكاتب التاريخية، نفترض الانتباه إلى الدور الكبير الذي تلعبه هنا مبادئ الإبداع الجذرية، الخاصة بهذا الكاتب أو بكل تياره الأدبي. فمثلاً، في أيام المذهب الكلاسيكي، لم يعرف العديد من وجوه شخصية الكاتب الحقيقية التطورّ الخلاق. لأنّ الحياة اليومية بعيدة عن دائرة الفن. وفي المجال الجمالي، كان الفردي متماساً بشكل رئيسي مع مقولات الواجب والشرف العامة، ومع اهتمامات أو مصالح السلطة العليا والدين وغيرهما، وهذا هو علة تراجع شخصية الكاتب التاريخية إلى حد ما، إلى الوراء بدل أن تكون في الصدر.

ولأسباب أخرى برز التباين بين فردية الكاتب المبدعة وشخصيته المعروفة في قصيدة الرمزيين. وبخلاف الأدب الكلاسيكي، عبرت القصيدة الرمزية تعبيراً قوياً عن العنصر الشخصي والرؤيا الفردية للعالم. وكان العالم الشعري لدى الكثير من الرمزيين يتركز أساساً حول رغبات، تطلعات

وانفعالات الفرد، حول الـ«أنا». ومع ذلك، كان هذا الـ«أنا» الذي يكتب عادة بحرف كبير، نانئ، يبدو في الأعم الأغلب بشكل رمزي، مجازي، وغير واقعي. فهو مجموعة من الأمزجة والأحاسيس، معارضة بهذه الطريقة أو تلك، لليومي العادي وملونة تلوينات غير حكيمة أو معقولة. وكان معايير الجمال الرمزي تريد للـ«أنا» الشعري أن يتميز أساساً عن الـ«أنا» العادي، المألوف. فـ«صورة» الشاعر وشخصيته الحقيقية منفصلتان غالباً الواحدة عن الأخرى، غير أن هذا لايعني قطع الروابط بينهما.

وتبرز شخصية الفنان، المتأثرة بـ«أحداث» الحياة بزخم في عمل العديد من الكتاب الرومانسيين (في جزء هام من عمل بايرون، شيللي، بيتوفي، ميكيويز، ليرمنتوف وسواهم) ويأخذ تجسيد أفكار الحرية ورفض البؤس الإجتماعي والدفاع عن حقوق الإنسان في مؤلفاتهم صفة شخصية «دافعة». وتأثر هؤلاء الكتاب وحماسهم وروحهم الحضارية متواصلة تواصلاً حميماً مع قسماتهم الشخصية التاريخية الحقيقية، ومع وسطهم الإجتماعي حيث كانوا يعيشون ويكتبون هذه الأسفار.

من المسلم به أن لاتقبل «أنا» الشعراء الرومانسيين أو تتمثل كل نواحي الوجود الأساسية وعلاقات الإنسان الحيوية الواقعية، مع شخصية الفنان: فعندما تشاء شخصية الكاتب الرومانسي، وكذلك شخصية ممثلي التيارات الأدبية الأخرى أن تعبر وتكشف عن موقفه من العالم، تكون على اتصال وثيق ومباشر مع مبدئه الفني.

فالفن الواقعي يفتح الباب واسعاً أمام تطور الفردية المبدعة، ويقرب بين شخصية الفنان التاريخية المحددة وخواص عمله الأساسية. فمايمثل الواقع يدخل إلى مجال الأدب والفن عدداً من ظواهر الحياة، كانت تعتبر في السابق تافهة، ضحلة ولاتستحق شد انتباه الفنان الأصيل. وهذا التوسع الكبير في مدى الأدب والفن يترجم إلى اهتمام كبير بمختلف وجوه حياة

الفرد، وهذا يمكّن، بدوره، شخصية الكاتب من أن تنعكس بصورة أكمل في أعماله الأدبية والفنية.

ينجلي هذا التطور بمحو الحدود بين ما كان معتبراً علم جمال وما لم يكن كذلك. فالكاتب يلتقط من مجاله المرئي ظاهرات مختلفة وفي الوقت نفسه يصل بينها ويحولها إلى توليفة فنية تعكس موقفه من تلك الظاهرات. فتحت أي شكل يتمثل الكاتب تجربته الحياتية الخاصة، وعالم ميوله وأحاسيسه الأرضية. ومن الطبيعي إذن أن يرتدي التعبير عن شخصية الكاتب صيغاً شديدة التعقيد في الأدب الواقعي؛ صيغاً غير متشابهة أو متطابقة في مختلف الأجناس: السرد الملحمي الموضوعي؛ القصيدة الغنائية الأليفة، والدراما الإجتماعية والنثر الغنائي والقصة القصيرة واليومية الشعرية.

والصلات الحية بين الفردية المبدعة وشخصية الكاتب، الأوثق والأمتن في الأدب الواقعي منها في المذاهب الأدبية الأخرى، قادت إلى تأويل مسيرة الأعمال الفنية. وكان أسلوب المسيرة هذا قد ازدهر بخاصة في دراسة أعمال الكتاب الواقعيين. يقول أنصار هذا الأسلوب إن كل مايخلفه الكاتب ينهل مباشرة من أحداث حياته الشخصية، من انفعالاته وعواطفه. ويؤكدون ان تاريخ العمل غير منفصل عن سيرة الكاتب. السيرة تشرح العمل، وفي الوقت ذاته يساعد النتاج الأدبي في ترسّم الأحداث المجهولة أو غير الواضحة في حياة الكاتب.

لقد عاش أسلوب السيرة الشخصية مدة طويلة بشكله «النقي» عاطياً بمعنى ما «نماذج» من تأويل الأعمال الفنية تأويلاً وحيد الجانب. يقول ميخائيل غيرشانسون: «لقد أهمل كتاب السيرة المنهل السيروري اكثر المتدفق من أشعار بوشكين. بوشكين صادق بشكل غريب، بأبسط معاني الكلمة؛ في كل بيت شعري نعثر على اعتراف من سيرته الشخصية، ذي صفة حقيقية

تماماً؛ يكفي فقط أن نقرأ هذه الأشعار بانتباه لنصدق بوشكين. [(١٤)]» بهذه الطريقة السيرية البسيطة درس ميخائيل غيرشانسون وحلل الكثير من أعمال بوشكين.

إن كان غيرشانسون يحلل، قبل كل شيء، القصيدة الغنائية، فإن فلادسلاف كوداشفتش، في كتابه «شاعرية بوشكين» (١٩٢٤)، يولي درامات كاتب «روسالكا» و«الفارس البخيل»، اهتماماً كبيراً، ناسباً فحواها الرئيسي إلى سيرة بوشكين. ويرى هذا الباحث أن «روسالكا» تعكس بشكل غير مباشر قصة علاقة بين الشاعر وشابة من الأقنان، بينما ترسم «الفارس البخيل» علاقاته المعقدة مع أبيه. لكن الأسلوب السيري، بشكله النقي، تعرض لنقد صارم. فضلاً عن هذا يجب أن نلاحظ أن الجنس السيري، الذي يبغي دراسة عمل الكتاب دراسة تاريخية نابغية، يتمتع دوماً بحظوة كبرى لدى العديد من منظري ونقاد الآداب.

يعني هذا بدون شك أن أسلوب السيرة لدراسة الأدب لايفي بالمرام فأخطاؤه لا تكمن في تجاهله تنوع العلاقات بين حياة ونشاط الكاتب المبدع، بل في أنها تدافع عن طرح يقول إن مضمون وبنية الأعمال الأدبية نابعة من أحداث عاشها الكاتب. طبعاً، عمل أي فنان مرتبط، بصورة أو بأخرى، بسيرته، لكن باعتبارها ظاهرة إجتماعية وجمالية، تتحدد بأوسع التطورات الإجتماعية. ففي أعماله، لايتطلع الكاتب، وبخاصة الكاتب الواقعي، إلى نفسه فقط، بل يتجه إلى الحياة أيضاً، بأوسع معاني الكلمة. خلال حديث مع إكارمن، يقدم غوته فكرة صحيحة وعميقة بهذا الصدد: «مهما تحدث الشاعر عن مشاعره الشخصية، لايمكن القول إنها مشاعره هو، فالشاعر هو من يعرف العالم ويجيد التعبير عنه. [(١٥)]»

فليس العالم الذي يعرضه الفنان منفصلاً عن شخصيته. لكن هذا

(١٤) ميخائيل غيرشانسون: حكمة بوشكين، موسكو ١٩١٩، ص٥٥

(١٥) جان-بيير إكارمن: حديث مع غوته في أواخر أيامه، باريس ١٩٣٠، ص١٧٣.

العالم في الوقت ذاته، ليس أحاسيس الكاتب الشخصية فقط. ففي الأدب العالمي، ترتكز أعمال عديدة على وقائع وأحداث من حياة الكاتب. مثل «آلام الشاب فرتر» لغوته «دافيد كوبرفيلد» لديكنز، «طفولة، مراهقة وشباب» ليون تولستوي، ثلاثية السيرة الذاتية لغوركي، «وداعاً أيها السلاح» همنغواي و«الفولاذ سقيناه» نقولا اوستروفسكي.

يقدم كل من هذه الأعمال تقويمه الخاص وطريقته النوعية للإعداد الفني للمادة الواقعية التي تفرزها الحياة. لكن مايهم كثيراً، هو أن «الشخصي»، تصريحاً أو تلميحاً، يهتم بدائرة واسعة من الأفكار، الأحاسيس والعلاقات البشرية. و«الشخصي» لايبرز هنا لذاته، بل عبر روابطه المتنوعة غالباً والمتناقضة مع ارتقاء الحياة. وبدون أن تفقد خاصيتها الفردية، تكتسب سيرة الكاتب معنى اجتماعياً، جمالياً وعاماً.

وتنعكس سيرة الكاتب أيضاً في عمله الأدبي بشكل أكثر تعقيداً وأقل مباشريه. فمعرفة الحياة، مايراه الكاتب ومايعيشه، الأحداث التي ساهم بها، الناس، المصائر، الأفكار، الأعمال التي شدت انتباهه، كل هذا يصير منهلاً لخططه وتعميماته الفنية، ويشكل التربة التي تنبت فيها أعماله. من المعروف جيداً، مثلاً، أن الأحداث الدرامية التي شدت والد ديكنز، وملاحظات كاتب المستقبل حول حياة المساجين المدينين، وانفعالاته حول العدالة والمحاكم في أيامه، لاقت انعكاساً جلياً في رواية «دوريت الصغيرة». ووظيفة في محكمة موسكو زودت الكسندر استروفسكي بذخيرة هامة من الملاحظات التي استخدمها فيما بعد في عدد من قصصه. ولو لم يدّخر تولستوي انفعالات وملاحظات مشاركته في الدفاع عن قلعة سيباستبول، لما قدر أن يكتب «حرب وسلام». وكذلك كان إبداع «كليم سانغين» يتطلب فضلاً عن موهبة غوركي النادرة، معرفته الواسعة لحياة روسيا الإجتماعية الإيديولوجية على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين، التي اكتسبها أثناء وجوده في أرجاء وطنه المترامية.

إن سعة الحياة وغنى التجارب وتكديس الخبرات مهمة باستمرار. ويحدث مع ذلك غالباً أن لايسعى الكاتب إلاّ بعد ردح من الزمن إلى الانفعالات والملاحظات التي ادخرها خلال حقبة معينة من حياته، التي تخدمه لفترة طويلة. ومن جهة أخرى، كثيراً مانشهد نفاد الانفعالات أو عدم القدرة على توسيعها؛ فلا مناص آنئذ من التكرار المتبدل، الذي يحرق الكاتب ويطفىء اندفاعاته المبدعة.

من المسلم به أن عمل الكاتب لايتأثر ببساطة بما رأى، بل بما عرف وماأختبر بنشاط وحيوية، بما اعتلج في أحشائه فصار جزءاً من «أناه» الروحي. كتب ابسن: يجب «التمييز بين ماعجمه الكاتب، وماعاشه. فماعجمه هو مايمكن أن يكون موضوع الإبداع الفني». وهذا ما أشار إليه الكثير من الكتاب.

يقول دستوفسكي: «الكتابة رواية يجب التزود بانفعالات قوية راسخة بين حنايا الكاتب.»[١٦] فكل مايتحول إلى صور فنية يحمل بصمة انفعالات، أحاسيس وأهواء الكاتب. ويكتب فالانتين كاتييف: «كل شخصية تمتلك جزءاً من روح الفنان الذي خلقها. ليس من السهل خلق البطل، فعلى الكاتب أن «يدخل فيه» وأن ينقل له جزءاً من قلبه: آنئذ تصبح الكتابة سهلة. ليس للكاتب أن يقول لنفسه أبداً: «سأحكي عن سانكا أوميتيا.» بل عليه أن يصير سانكا أوميتيا، أن يتغلغل سيرتهما كما يتغلغل سيرته، وأن يضع نفسه في أحشاء الشخصية التي يصورها. وهذا صعب جداً. يدنو الكاتب هنا من الممثل، سوى أن مهمة هذا الأخير أسهل: أحدهما له دوره، أما الكاتب، وهو يخلق شخوصه عليه أن يتجسد من حين

(١٦) ـ التراث الأدبي، المجلد ٧٧، موسكو ١٩٦٥، ص٦٤

إلى آخر في كل منهم.»(١٧) ففي هذا التحول أو التجسد تبدو الخبرة المكتسبة أو المعاشة ككل عضوي.

نقول هنا إن سعة تقمص أحداث واقعية لاتتوافق دائما مع عمق الخبرة المعاشة. فلن تكون حياة الفنان الروحية، باستمرار ومباشرة، جزءاً من الأحداث والظاهرات التي تهمه. لذا لايمكن الموافقة على الفكرة المكررة والقائلة إن «الكاتب النحرير غني السيرة». الحالة العامة هي هكذا، لكن العكس ممكن. فحياة غوغول، الكسندر اوسترفسكي، تشيخوف والعديد من مشاهير الكتاب لاتتميز أبداً بوفرة «الأحداث» الخارجية. فزخم حياتهم الروحي ناجم قبل كل شيء عن هذا الحس العميق بالواقع الذي يمكّنهم من رؤية ولمس في الأمر العادي واليومي قبساً سامياً واستثنائياً.

ليس من شك في أن الحياة تؤثر على شخصية الكاتب وهو يشق أويعبد دروباً معقدة. فثمة ظاهرات تبدو لأول وهلة عديمة الأهمية لكنها تمارس في الغالب تأثيراً عميقاً على تصاميم وتصورات الكاتب الفنية، بينما لاتترك ظاهرات أشد «بريقاً» سوى بصمة حائلة. لذا وبالضبط ليس ممكناً دوماً أن نقيس تطور الكاتب الباطني حسب مدى الظاهرات التي عبرت حياته.

كثيراً ما يستذكر الكتاب الواقعيون أحداثاً إجتماعية وتاريخية لم يستطيعوا أن يشهدوها. فالواقعية لا تشبه كائناً يستجم. وتمثل هذه الظاهرات فنياً يتطلب ليس فقط معرفتها، عن طريق الوثائق، الكتب وذكريات الشهود، بل يتطلب أيضاً ألفة باطنية بين شخصية الكاتب والظاهرات المعروضة، وميلاً وولعاً حقيقيين. هذا هو شرط ولادة الحماس الداخلي، الذي بدونه تستحيل عملية الخلق. إذن تصقل تجربة الحياة، بكل

(١٧)ـ فالانتين كاتييف: «منوعات». موسكو، ١٩٧٠، ص٢١

مافيها من تفرد وامتياز، تصقل بل تنحت شخصية الكاتب. فعالم الكاتب الروحي ورؤياه للعالم يتشكلان تحت تأثير عناصر عديدة، بما فيها، بالطبع، العناصر البيولوجية. ومن المسلم به أن اختبار الحياة، باعتباره المثال الرئيسي لـ«أنا» الكاتب المبدعة، لايمكن أن تبعثه ظاهرات الحياة الفردية اليومية والخاصة. يتضمن هذا الاختبار دوماً، بصيغ مختلفة، «تمثل» علاقات اجتماعية، أحداث العصر، المعرفة السايكولوجية، وتصور حياة شرائح المجتمع التي يعايشها الكاتب.

يطرح الكسندر بلوك أفكاراً هامة في مقالة كتبها في العام ١٩١٩، حول المشاعر والحالة النفسية أو الروحية والتصورات التي قربته من ليونيد أندرييف؛ يقول: «إن إلفتي مع ليونيد أندرييف ظهرت وتشكلت دفعة واحدة، حتى قبل أن أتعرف إليه، ولم تضف صلاتنا إليها شيئاً؛ أتذكر التحول الذي أحسسته لدى قراءة «حياة ناسيلي فيفسكي في بيتي الريفي، في ليل خريفي مطير. لم يبق الآن شيء من تلك الأماكن التي درجنا في وكناتها، حيث عشت أحلى لحظات حياتي؛ وربما كانت الزيزفونات العتيقة مانزال تتمايل وتنشر أريجها، إن لم تكن هي الأخرى قد يبست. هناك، كانت الأمور راكدة، أو تسير بعكس المعتاد، الهول مقيم أبداً والرعب على الأبواب. عرفت هذا منذ عهد بعيد، عرفته منذ ماقبل الثورة الأولى، وهنا، وفي الحال، تجيب بصيرتي «حياة فاسيلي فيفسكي»، ثم «الضحكة الحمراء»، وبعدئذ، وبألق فريد، القصة القصيرة «اللص» (١٨)

يكتب الكسندر بلوك تحقيقاً حول هذه القصة أعجب ليونيداندرييف، ليس بنبرته التقريظية، «بل لأني كنت صداه، أو بشكل أدق، صدى تلك الفوضى الذي يحمله في طياته، ماذا أقول، إن المحضر لايحمل القصد،

(١٨) الكسندر بلوك: المؤلفات، المجلد٦، موسكو ١٩٦٢، ص ١٣٠ - ١٣١

يسحبها وراءه ويجرها، إنها لقصة تنكدنا وتستطيع أحياناً ان تعرض هذه الفوضى كبيغاء أو كلب صالون . . .»[١٩]

لايمكن الشك بالدور الهام الذي تلعبه، في صياغة الفردية المبدعة، خبرات العصر الجمالية التي يحدد الكاتب موقفه منها، بهذه الطريقة أو تلك. يحدث هنا تبادل فعل وانفعال شديد التعقيد بين الأبحاث الجمالية الفردية، المبدعة في ظروف إجتماعية محددة، وتلبية حاجات المجتمع الروحية.

هكذا تبدو الفردية المبدعة كشخصية الكاتب في خصائصها الإجتماعية والسايكولوجية الأساسية، كرؤياه وعرضه المجتمع عرضاً جمالياً. هذه هي شخصية الكاتب في موقفها من مطالب المجتمع الجمالية، وفي حوارها الداخلي مع الناس، الذين وُجِد الأدب من أجلهم. من الواضح أن هذه المقولة لاتتناول كل خواص الفردية المبدعة، بل تشير، كما يبدو لي، إلى بعض قسماتها الرئيسية. فالوحدة الداخلية للـ«أنا» المبدع، كما تبدو في فهم الحياة، وفي الوقت ذاته، في موقفها من الوعي الجمالي للعصر، ترتدي بالتأكيد أهمية خاصة

ثمة أمثلة كثيرة تشير إلى أن الفنانين يفسرون الظاهرة ذاتها تفاسير متباينة. ولايمكن إرجاع هذا التباين أبداً إلى صيغة شعائرية: أحد الأعمال يمثل الواقع تمثيلاً أميناً، بينما يعرضه آخرون بصورة شوهاء. ويحدث غالباً أن نجد رسمة صحيحة للظواهر ذاتها في أعمال فنانين لاتشابه بينهم.

يحدث هذا لأن تطورات الحياة تعرض مختلف النواحي والوجوه، التي تبدو للإنسان الإجتماعي في روابط وعلاقات أساسية بالغة التنوع. إن غنى الحياة منهل لاينضب للاكتشافات والتعميمات الفنية العديدة والأصيلة. كتب برتولدبريخت يقول: «لايتميز المذهب الواقعي بالضيق،

(١٩) المصدر ذاته، ص ١٣١

بل بالعكس، بسعة الآراء. لأن الواقع نفسه واسع، متعدد الأشكال وزاخر بالتناقضات. . . فالحقيقة تقال بصور عديدة وتختفي بصيغ كثيرة.»(٢٠)

إن كان لاشك في أن تنوع العالم الواقعي يولد غنى الفن، فالصحيح أيضاً أن الطرق الفردية والأصيلة للخلق الفني تقود الكتاب إلى محاكاة وكشف أسرار هذا الواقع الفني. فليس التفرد في الأدب فضلة أو تتمة للموضوعية، ولاصلصة لذيذة تضاف إلى طبق فاخر، بل طريقة لتمثل أو محاكاة الحياة تمثلا جمالياً، تمكّن الفنان من اكتشاف العالم الواقعي عديد الألوان وعميق التواشج بالإنسان.

يرى البعض أن دراسة الحياة فنياً كـ«انتقاء» نسيط للملامح، للامارات للتفاصيل أو، وهنا الطامة، نوع من «نقل رسم من سطح إلى سطح بالاحتكاك». غير ان الإبداع الفني بعيد كلياً عن هذه الترهات. اذ يمكن بفضل تكديس منهجي جمع عدد من الواقعات، لكن إن افتقر بناء الصرح للجمع المعماري وللعلاقة الصحيحة بين مختلف أجزائه و«التصميم تقني»، بخاصة، حساب «المواد الأساسية» لاستحال تماماً استخدام المواد المتراكمة.

فالتصور المبدع يلعب دوراً أولياً في إعداد العمل الأدبي، وفي اكتشافات الكاتب الفنية. يكتب تشرنشفسكي: «الأساسي في الموهبة الشعرية، هو ما يسمى الخيال المبدع.» ولقد أشار الكثير من الكتاب، في الماضي والحاضر، إلى أهمية دور الخيال في الإبداع الفني. يقول غوركي: «الفن مستحيل بدون «تخيل»(٢١).

وفي رسالة إلى شاب يدرس السوفياتي، يقول قسطنطين فيدين: «ليست الواقعة أوالحدث في الغالب سوى نقطة ارتكاز لتلك الطاقة التي نسميها خيالاً. يبدو لي انكم تقللون من قيمة التخيل وتبالغون في تقدير دور معارف الكاتب عن الحياة (عن الأحداث)، بالنسبة إلى عمله كـ«قاص».

(٢٠)-برتولد بريخت: مسرح، المجلد ٥/ ١، موسكو ١٩٦٥، ص١٦٢-١٦٣

(٢١)-غوركي، المؤلفات، مجلد ٢٤، ص ٣٣٠

وأنا، الآن، بعد أن وضعت التصميم أعطي الحدث ٢٪ والتخيل ٩٨٪. حتماً، أنا أعرف الكثير من وعن أحداث الحياة والواقع الروسيين، خلال العقد الثاني من القرن العشرين (١٩١٠-١٩١٩).

«مع ذلك، بتغلغلي في حقول التصور فقط، استطعت أن أخلق ناساً لم أرهم ولم أصادفهم خلال حياتي، لكنهم «يشبهون بدون ريب أحد الناس» الذين عبروا أو يعبرون الحياة.»[٢٢]

إن النسبة بين الحدث والتخيل التي قررها فيدين موضع أخذ ورد، لكن آراء هذا الكاتب الكبير حول الخيال والتخيل هي بحد ذاتها بليغة الأهمية.

وقسطنطين بوستوفسكي في «الوردة الذهبية»، يتحدث بحمية وحماس عن الخيال المبدع، يقول:

«الخيال أبدع قانون الجاذبية العام ورواية تريستان وايزوت الحزينة، وانشطار الذرة، وصرح الأميرونية في لينتغراد، «الخريف الذهبي» للفتيان، المرسييز، الراديو، الكهرباء، الأمير هملت، نظرية النسبية وفيلم «بامبي».» فبدون الخيال، الفكر البشري ضحل، كما أن الخيال ضحل بدون الفكر البشري.»[٢٣]

فالدفاع عن أصولية الخيال المبدع يفرض نفي اللاـ شخصية، السطحية الطبيعية نفياً باتاً. والوصف العامي يجند غالباً أنصاراً يعارضون عادة، باسم الشرعية والحقيقة، بين هذه المفاهيم والابتكار والخيال المجانيين. مع ذلك، من المعروف أن الصور الفنية البارعة، المبدعة بموازاة الغلو مثلاً هي بما لايُقاس أصدق من وثيقة حماسية لكنها شديدة الإضجار. فدور الخيال لايتراجع أبداً إلى «مستوى ترتيب» الأحداث. وبدون الخيال يستحيل تحول المشاعر ومراقبة الحياة إلى صور فنية آخاذة.

(٢٢)ـ فيدين: الكاتب، الفن، العصر، موسكو ١٩٥٧، ص٥٠٩-٥١٠

(٢٣)ـ قسطنطين بوستوفسكي: المؤلفات، المجلد٢، موسكو١٩٥٧، ص٦٢٥

وخيـال الفنان الواقـعي المبـدع لايملأ دوره الحي إلا عندمـا يسـمح باكتشاف وبأسلوب عـميق الروابط الواضحة وتطور الواقع: بل يصير خيالاً عابثاً إن هو اقتلع الفنان من الحياة ليزج به في عـالم المجردات والتصورات الوهمية. لقد درس قسطنطين فيدين قضية النمذجة، وتجسيد الواقع بصور فنيـة، فكتب، يقـول: «إن هذا التطور خـلاّق. حـصـيلة إبداع الصـور، وبالضـبط: لوحات خيـالية تمثل، إن صح القول، لباب الـواقع أو حقيـقة الحياة. فخيال الفنان يهدف متابعة التطور المنطقي للصورة، أي عدم إبعادها عن منطق الحيـاة وتحويلها إلى استشباح أو مشهـد خـارق. الخيـال لايلغي المنطق بل يُلازمهُ.» (٢٤)

ليس الخيال المبدع والذاتانية مرادفاً للذاتانية، لكن هذا لايلغي العلاقة بينهمـا. فميول الكاتب، ذاتيته وتخيله وسائل قوية تمكّنه من رؤية العـالم وتفهمه جيداً، وإدراك التوليفات الفنية الهامة، لكن المذهب الذاتاني يضع الصياغـات التحكمية وتشـويه الواقع موضع كشف الـروابط والعلاقـات الواقـعيـة. فالمذهب الذاتاني لاينبع من «فرط» الذاتيـة، بل من أن الفنان، لأسباب متباينة، يفهم صوت الحياة بشكل خاطئ أو يرفض إدراك الإمارات القائمة التي تميز تطورات الواقع.

وكما رأينا آنفاً، يحدث غالباً أن يتبدى المذهب الذاتاني بوضوح في أعـمـال تبـدو للنظرة الأولى موضوعـيـة، وبالعكس، ثمة أعـمـال مشـبعـة بالغنائية، بالذاتيـة وترينا العـالـم كـمـا يراه الفنان، لاتمت للذاتانيـة بصلة. لنتذكر كتب سان ـ أكسبوري والموقف الشخصي كلياً الذي يقفه الكاتب من كل مـايصف، ومن النثر الغنائي، «النجوم النهـارية» لأولغـا برغولتز التي تأسر بزخمهـا، بصدقها وحقيقتها العميقة أحاسيس وأفكار وملاحظات المؤلف.

(٢٤) ـ قسطنطين فيدين: الكاتب، الفن، العصر، ص ٣٧١-٣٧٢.

نادراً مايأخذ المذهب الذاتاني صفة الشمول في أعمال الكتاب الموهوبين (في هذه الحالة يفقد هؤلاء صفتهم الرئيسية كفنانين)، فالتعابير الذاتانية الأكثر تنوعاً وفيرة في هذه المؤلفات. كما تتبدى الذاتانية في روح الخطوط الرئيسية لتطور الحياة الإجتماعية وفي تقويم هذه الآراء أوتلك، وفي أحداث العصر المميزة وفي تحليل ملامح الإنسان المعاصر وذهنيته. والانتقال من الذاتية إلى الذاتانية والتحول من النشاط المنتج للتصور المبدع إلى تخيل عابث ووهمي، يصعب غالباً أن يراهما الفنان، لكنهما موجودان في بعض الأعمال الفنية، ويكتشفان لدى قراءة أو دراسة متأنية.

ولقد نوقش كثيراً، حديثاً، «تعبير الأنا»، وتجسيد الموضوعات الحضارية الهامة في القصيدة. ورأى بعض الشعراء والنقاد أن «تعبير الأنا» ملاذ في دائرة الأحاسيس الشخصية الضيقة والمغلقة، ومعارض للأفكار الحضارية التي يعتبرونها أولية وجذرية في الأدب الإشتراكي. ومن جهة أخرى، كان المدافعون عن «تعبير الأنا» يشيرون إلى شرعيته، وإلى أهميته في القصيدة، ويدلون إلى أن تجسيد الأفكار العظيمة والموضوعات الحضارية، بدون موقف الشاعر الشخصي، تتحول إلى خطب بلاغية.

إن الانتقاص مما يسمى «تعبير الأنا» غير مبرر إذ ليس ثمة قصيدة بدون «تعبير الأنا»، كما أن أي صيغة أدبية لاتستطيع التطور بدون «الأنا» المبدع. والفن الإشتراكي ليس غريباً عن التبصرات الفلسفية، عن القصيدة الطبيعية والغنائية الصدوق، وصدى هذه الموضوعات هو التعبير عن أهميتها الحيوية والجمالية، أهمية الفن الذي جسدها.

وإن حاول بعض المشتركين بالنقاش معارضة «أنا» الشاعر بالعالم الروحي للناس. فما زال يكثر اليوم الفصل بين العناصر الموضوعية والذاتية للخلق الفني بمجمله. مع ذلك، كما سبق وحاولنا التدليل على أن الوجوه الموضوعية والشخصية للأعمال الفنية ليست متشابهة، بل متمازجة، لاتشكل جمعاً ميكانيكياً بل تركيباً كيماوياً.

إن أهمية الفردية المبدعة، وشخصية الكاتب باعتبارها ظاهرة إجتماعية وجمالية لاتفرض أبداً أن تعزل العوالم الفنية التي خلقها الكتاب أو أن تبعد عن بعضها.

فأصالة الكتاب الفردية لاتلغي أبداً قرابة استلهاماتهم الإيديولوجية ولا وحدة مبادئهم المبدعة، التي تولّدها التطورات الهامة للارتقاء التاريخي. وبدرجات متباينة يصح هذا على الأدب المعاصر والأدب الماضي. ففي فرنسا وانكلترا مثلاً، ولدت الواقعية النقدية من تحولات عميقة في الحياة الإجتماعية مع أبواب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، أي العبور من نظام إجتماعي- تاريخي إلى نظام آخر. شملت هذه التحولات كل مناحي الحياة وشرائح المجتمع؛ وفرضت وعي التطورات القادمة ودراسة الجديد في العلاقات الإجتماعية والبشرية، والتناقضات التي أفرزها النظام البورجوازي.

وفي روسيا، قدم تطور الواقعية النقدية سمات خاصة؛ ترجم أمل شرائح واسعة من الشعب بـ«تبدلات تاريخية» في الحياة الإجتماعية. ولقد تعايشت الواقعية فترة من الزمن مع الرومانسية التي كانت تعكس بطريقتها الخاصة التقلبات الإجتماعية والتعطش للحرية الإنسانية والإجتماعية.

يرى بعض الباحثين أن صيغة ارتقاء المبادئ المشتركة تكوّن بالضبط جوهر التطور الأدبي. ويقولون إن عمل كاتب كبير، باعتباره ظاهرة تاريخية، يقدم مساهمة قبل كل شيء بالمناحي الإجتماعية والجمالية «النموذجية» التي يعكسها. لقد أفرز هذا المفهوم محاولات عديدة ومتكررة لكتابة تاريخ «مغفل» للأدب، أو إيلاء حركة الأدب المنطقية، والتطور الأدبي في كمونه وتباينه الداخلي أهمية كبرى، بحيث لاتحتل شخصيات الكتّاب أي دور.

ليس مدهشاً ألا تفرز هذه المحاولات شيئاً هاماً. فإنكار وأهمال الفردية المبدعة حال بالضبط دون تحديد حركة إرتقاء الأدب بطريقة مقنعة

والأطروحة القائلة إن المشترك العام يميز المضمون، وقوانين الحركة الأدبية، تقود في أغلب الأحيان إلى تفضيل دراسة التيارات والرغبات الأدبية، بل وضعها في المقام الأول. يرى الأستاذ سوكولوف، مثلاً، إن المقولات الجذرية للتطور الأدبي هي التالية: «الميل الأدبي، باعتباره وحدة فنية وجمالية لشريحة من الكتاب هامة إلى هذا الحد أوذاك، والتيار الأدبي، كأحد اشتقاقات الميل. وبالضبط في إطار الميل والتيار الأدبي، يؤكد الأسلوب، بصفته مقولة فنية، بالطريقة الأكمل زخمه كقانون فني.»(٢٥)

لاريب في أن دراسة الميول والتطورات الأدبية ترتدي أهمية واسعة في تحليل قوانين التطور الأدبي.

على ذلك، لاتتبدى هذه القوانين فقط في تتابع وتكرار الظاهرات المماثلة؛ بل تبدو غالباً بشكل ابرز في أصالة الرقي المبدع لكبار الكتاب. فكلما برزت شخصية الكاتب، توثقت صلاته بالعالم وتعمق مدى عمله الإجتماعي. وبدون أن يفقد شيئاً من فرديته النشطة والأصيلة، يعكس الفنان الكبير التطورات الإجتماعية العميقة.

كثيراً ماكُرر أن الميل العام للنمو الأدبي يحدده رؤساء جوقات الأدب أقل مما يحدده الكتّاب «صغيرو القامة» الذين، بعملهم يهيئون الساح للمجددين. لذا لايبقون في التطور الأدبي دوراً لـ«زعماء» الأدب.

لايمكن الموافقة على هذا الرأي. لأن النمو لتشيخوف يعكس، مثلاً،

---

(٢٥) أ. سوكولوف: «مبادئ الدراسة الأسلوبية للغد عمل أدبي»، رسول المدرسة العليا. العلوم الفلسفية، ١٩٦٢، رقم ٣، ص٣٩

المبادئ الأساسية للتطور الأدبي بمدى وعمق أكبر من النشاط الإبداعي لعشرة كتّاب مثل بوبوريكين أو دانيلفسكي. ينطبق هذا على كل كاتب كبير، لكنه لايملي على الحركة الأدبية أن تتجاوز أو تهمل الكتّاب قصيري الباع. بل يجب، بالتأكيد، إعطاؤهم الحيز الملائم للدور الذي لعبوه في صياغة هذه الظواهر الايديولوجية والفنية أو تلك، ومساهمتهم في إبداع القيم الجمالية.

فتاريخ الأدب يخضع إذن إلى قوانين مختلفة الطبيعة، أحدها هو تكرار بعض التيارات أو المدارس في بعض البلدان (كلاسيكية، تعبيرية، رومانسية، واقعية نقدية)، ونقاء وجماعية المرامي المبدعة لدى الكتّاب المنتسبين للتيار الأدبي. ويكمن قانون آخر في الإشتراطية الإجتماعية والتاريخية لما هو فردي وأصيل، فيما تشكل الفردية حلقة ضرورية في سلسلة الظاهرات التاريخية.

* * *

النثر في عصر النهضة

د. خليل الموسى

وصل الوطن العربي الى حال متردّية في أوضاعه السياسية والاجتماعية والفكرية في أواخر الحكم العثماني الذي قسّم البلاد الى ولايات انتشر فيها الفساد، وطغى الاستبداد، وساد الجهل، وعمّت الخرافات، وقد وصف المؤرخ عبد الرحمن الجبرتي[1] (١٧٥٤-١٨٢٥) صورة الحياة في مصر قبيل الغزوة الفرنسية (١٧٩٨-١٨٠١)، وماكانت عليه من التخلف وسيادة الخرافات والفوضى

د. خليل الموسى: باحث وأديب من سورية، استاذ الادب العربي الحديث بجامعة دمشق، له اسهام في الحياة الثقافية، بنشر في الدوريات المحلية والعربية.

والغلاء والظلم والسخرة، كما وصف ماكان يقوم به أولياء الأمور من نهب القرى المصرية، وماكان يصحب النهب من حرق المنازل وتدمير المؤسسات الاقتصادية، ناهيك عن الجهل الذي استشرى في كلّ وجوه الحياة العامة، وخاصة في استخدام الزراعة التي كانت المورد الرئيسي للبلاد .

ولم يكن الأدب بأفضل من غيره، فقد أُخمدت الحياة الفكرية حتى نضب الإبداع إلا بقيةً من الوهج الضئيل، وأصيب الإنتاج الأدبي بشلل عام، وقد تردّى الشعر ـ وهو ديوان العرب ـ في مضمونانه وشكله وأساليبه، فوصفه أحد الدراسين بقوله[٢]: «أما الشعر فدرات مطالبه في أضيق الدوائر، غزل خائر ظاهر التكلف، ووصف بليد لاتتمثل فيه شيئاً، وهجاء بارد، ومديح لاتشتهي أن تسمعه، فلا الديباجة محببة إليك ولا البلاغة تستر عيوب المبالغة، لاهمّ للكتّاب والشعراء إلاّ الصنعة واقتناص الألفاظ».

وإذا كان الشعر على هذه الحال فإنّ النثر الأدبي لم يكن أوفر نصيباً منه، فقد أُصيب هو الآخر بما أُصيب به الشعر من ركود في موضوعاته وأساليبه وشكله، وتسربلت ألفاظه وعباراته بالمحسنات البديعية، حتى غدا جسداً خائراً لاحركة ولاحياة، وكانت هذه المحسنات كالمساحيق على وجه عجوز شمطاء لم تزدها سوى قبح ودمامة.

ولم تكن حال البلاد التركية على أحسن من ذلك، فقد خيّم الجهل وانتشر الفساد، وخاصة بعد أنْ دبّ الضعف في أوصال الامبراطورية العجوز، وأخذت دول الغرب ومؤسساته تتسابق الى انتهاب التركة العثمانية، وتنافس بعضها بعضاً، وكان تنافسها أولاً بالتدخل اللامباشر في شؤون البلاد ومحاولة التقرب من هذا السلطان أو ذاك، حتى غدا سلاطين بني عثمان شبيهين الى حدّ بعيد بخلفاء أواخر العصر العباسي لايملكون من السلطة سوى اهتبال الفرص لاقتناص الملذات الشخصية، تاركين الولايات تحت رحمة المفاجآت والغرب الذي أخذ يتدخّل تدخلاً مباشراً، وذلك بأشكال وألوان يعرفها من يعود الى تاريخ المنطقة في القرنين الماضيين.

إنّ هذا التدخل المباشر أو اللامباشر أدى الى الاتصال بالغرب عسكرياً وحضارياً، وكان لهذا الاتصال وجهان: سلبي وايجابي. أما الوجه السلبي فهو غزو البلاد العربية واستعمارها ونهب ثرواتها، وهذا يعرفه من يعود الى قراءة تاريخنا الحديث. ويكمن الوجه الايجابي في الاتصال حضارياً بالغرب في المجالات المختلفة، ويهّمنا - هنا - المجال الأدبي. وهذا مايدعونا الى التوقف عند الأحداث الكبرى التي ألمت بالوطن العربي، والعوامل التي أدت الى ازدهار الأدب العربي الحديث، ودور روّاد النهضة في تطور النثر العربي الحديث.

لعلّ أهم الأحداث التي ألمّت بالشرق العربي اقتحام الحملة الفرنسية لمصر في أواخر القرن الثامن عشر، فاصطدمت بالشعب الذي كان يئنّ تحت سيطرة العثمانيينْ والمماليك وفئة من الحكام لايهمّها سوى سلب قوت الشعب الذي بات خائراً، عاجزاً، منهوكاً، متخلفاً، كان يعتقد أن الدولة العثمانية سيّدة البراري والبحار، وماإن دكّت مدافع نابليون مدينة الاسكندرية حتى رأى بأم عينيه جنود الحامية يفرّون هلعين تاركين الشعب يواجه الغزوة الفرنسية وحيداً.

كان لهذه الغزوة وجهان: سلبي، وهو استعمار البلاد ونهب ثرواتها من جهة، وتوجيه أنظار الدول الغربية الى هذه البلاد لاقتسام مناطق النفوذ فيها والتنافس عليها، وايجابي بما أحدثه الاتصال بالحضارة الغربية الحديثة، وقد تمثّل ذلك في المنجزات الكثيرة التي صورتها لنا كتب التاريخ، وخاصة تاريخ الجبرتي «عجائب الآثار في التراجم والأخبار»، وقد كان شاهداً على هذه الحضارة، فمن البعثة العلمية التي انكبّت على دراسة الحياة في مصر ودراسة طبيعية وتربتها وآثارها، الى المطبعة التي استقدمها رجال الحملة معهم، الى الجرائد والمكتبة والتجارب العلمية الكيميائية والفضائية التي كانوا يجربّونها أمام الناس، فقد جربّوا أن يطيّروا منطاداً في بركة الأزبكية، ودعوا الناس الى هذه التجربة الفلكية، كما شقّوا الطرقات وزرعوا الأشجار

على حوافيها، وأنشؤوا مسرحاً، وألصقوا الإعلانات على الجدران، وأضاؤوا بالمصابيح، ولذلك فإنه ليس غريباً أن يفتتح أحد دارسي الأدب العربي الحديث أحد كتبه بقوله[٣]: «كان لحملة نابليون على مصر ـ على الرغم من غرضها الاستعماري ـ أثر عميق في نهضتها الحديثة اذ هزّت المصريين هزاً عميقاً، وأيقظتهم من سباتهم الطويل، واطّلعوا إبّان مقام الفرنسيين بمصر على ألوان من الحياة، وضروب من المخترعات، وأدوات حضارية، ونظم ثقافية لاعهد لهم بها، وأدركوا أن ثمة أمماً أخرى تعيش وراء البحر قد حاولت جهدها تسخير قوى الطبيعة للإنسان، و انتهجت في الحياة نهجاً جديداً يدعمه العلم والصناعة». وهو يؤكد هذه الفكرة في مكان آخر بقوله[٤]: «كانت حملة نابليون هزّة عنيفة لمصر، أيقظتها من سباتها الطويل العميق، وبينّت لها أنها تعيش في عالم آخر، وأن الدنيا تسير وأهلها واقفون غارقون في أحلامهم يجترون ماضيهم، و لايدركون مساويهم، ويظنّون أنهم الناس وأنّ غيرهم لاشيء».

كانت الحملة الفرنسية على مصر بداية الحملات الأوروبية على الوطن العربي، ثم احتلّت فرنسا الجزائر عام ١٨٣١، وتونس عام ١٨٨١، واحتلت انكلترة مصر عام ١٨٨٢، ثم استطاع المستعمر أن يدخل إلى بقية الأقطار العربية ويقسّمها الى دويلات، كما حاول طمس الشخصية القومية بوسائل مختلفة، ومع ذلك فقد كان الاتصال بالحضارة الأوروبية مرتكزاً للنهضة الحديثة، وكان في مقدمة الأقطار العربية الى هذه النهضة مصر التي سارت في طريق التطور بعد الحملة الفرنسية مباشرة، ولبنان الذي كان له اتصال مبكّر بالثقافة الغربية، واعتمدت النهضة على قاعدتين عريضتين: أولاهما الاتصال بالحضارة الحديثة بوسائل أخذت تتنوع وتزداد يوماً إثر يوم، وثانيتهما الاتصال القوي بالتراث العربي في مختلف العصور الأدبية، ولاسيّما عصور القوة والازدهار للحفاظ على الشخصية العربية وتميّزها من جهة، وللحفاظ على اللغة القومية التي كان المستعمر يستهدف القضاء عليها أولاً من جهة ثانية.

أما عوامل ازدهار الأدب العربي الحديث، فهي كثيرة، وأهمّها:

١ ــ افتتاح المدارس: إن التدخل الأوروبي اللامباشر في شؤون الدولة العثمانية كان في الإرساليات الدينية التبشيرية التي حلّت ظاهرياً بقصد التعليم الديني والمدني، ولكنها كانت تخفي وراء ذلك أغراضاً اقتصادية استعمارية لضعف الدولة العثمانية من جهة، ولوقوع الوطن العربي على خطوط المواصلات العالمية من جهة، فكانت سواحل بلاد الشام أول مالفت رجال الإرساليات إليها، فأنشأ العازاريون مدرسة عينطورا سنة ١٨٣٤، وأنشأ الإنجيليون مدرسة عبيّة العالية سنة ١٨٤٧، وأنشأ اليسوعيون مدرسة غزير سنة ١٨٤٧، وتأسست بعد حوادث سنة ١٨٦٠ مدارس البنات، ثم نقل الإنجيليون مدرستهم من عبيّة الى بيروت سنة ١٨٦٦ وسمّوها «الكلية السورية الانجيلية»، ثم سمّيت سنة ١٩٢٠ «الجامعة الأميركية»، كما نقل اليسوعيون مدرستهم من غزير الى بيروت سنة ١٨٧٤، فسمّوها «كلية القديس يوسف» التي أصبحت فيما بعد «الجامعة اليسوعية»، وتلتها ــ بعد ذلك ــ الإرساليات الانكليزية والألمانية والروسية والإيطالية في افتتاح المدارس في بلاد الشام (لبنان ــ سورية ــ فلسطين) ومصر، فتصارعت الثقافات الأوروبية فيما بينها وتنافست على مناطق النفوذ، وخاصة في لبنان الذي أخذت تلوح فيه بوادر نهضة أدبية مبكّرة نتيجة للاتصال بالآداب الغربية التي أولتها المدارس التبشيرية اهتماماً خاصاً لم تول مصر مثله في عهد محمد علي الذي كان يرمي بالدرجة الأولى الى تقوية الجيش وتسخير العلوم العصرية لهذه الغاية.

ثم تنبّه العالم العربي لخطر الاستعمار الثقافي والسياسي، وأخذ يقاومه بإنشاء المدارس والجامعات الوطنية، فأقبل الناس على التعليم في بلاد الشام، وخاصة في لبنان[٥]، كما أقبلت المرأة عليه بخطوات واسعة[٦]، وأنشئت المدارس العامة في عصر محمد علي في مصر، وعرفت ازدهارها في عصر اسماعيل الذي أنفق بسخاء عليها[٧].

تخرّج في مدارس الإرساليات والمدارس الوطنية جملة صالحة من رجال النهضة الحديثة في بلاد الشام ومصر، ونشط التعليم، وتنافست هذه المدارس فيما بينها تنافساً أفاد النهضة إفادة واسعة في تدريس اللغات والعلوم، وكانت مدارس الإرساليات قناة واسعة من قنوات الاتصال بالغرب وعلومه ومناهجه.

٢ ــ **البَعَثَات العلمية**: كانت الحملة الفرنسية سبباً غير مباشر في أن يستقدم محمد علي الأساتذة من أوروبة، ثم يرسل النابهين من الطلاب اليها ليتخصصوا في فروع العلم، ولاسيّما العسكرية منها، ولكنّ اطلاع الشبّان على أساليب الحياة العصرية جعلتهم يعودون متسلحين برؤى جديدة، وهم يتطلّعون الى آفاق سياسية واجتماعية واقتصادية، ويَسعون الى الخروج بالوطن من هوّة التخلّف الى بعث الحضارة العربية[٨]، وعرفت البعثات ازدهاراً آخر في عهد إسماعيل الذي أخذ يوفد الطلبة الى مدارس أوروبة منذ سنة ١٨٦٣، واستطاعت هذه البعثات أن تقيم جسراً بين الفكر الغربي ومصر[٩]، وخاصة عن طريق اللغة، وقد عاد الموفودون بانطباعاتهم ومشاهداتهم عن الغرب، ومن أشهرهم رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) إمام النهضة العلمية، الذي اختير إماماً للبعثة العلمية، ومهمته وعظ الطلاب وإرشادهم وإمامتهم حين الصلاة، ولكنّه عاد بذخر وافر من العلم والمعرفة، وألّف، وهو بباريس، كتابه الذي وصف فيه رحلته ومشاهدته، وسمّاه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز»، ولم يكتف بوصف ماشاهده، وإنما كان يعلّق على ذلك بما يدلّ على سعة فهم وصحّة حكم، وقد عاد الى مصر سنة ١٨٣١ بعد ستّ سنوات قضاها في الدرس والمطالعة والكتابة ومجالسة العلماء وإنعام النظر في أحوال الشعب الفرنسي ومعرفة أسباب تقدمه الحضاري، ليكون أكثر فائدة لوطنه، وقد وفى بوعده، فملأ البلاد علماً، وحمل نواة النهضة في أعماله الكثيرة تأليفاً وترجمة وتدريساً.

٣ ـــ **الطباعة**: عرفت أوروبة الطباعة في القرن الخامس عشر، فكانت المطبعة ثورة في عالم الكتب والصحافة، وأنشئت أول مطبعة عربية في العالم بأمر من البابا «يوليوس الثاني» في (فانوا) بإيطاليا، وأخذت تعمل في سنة ١٥١٤ في عهد البابا (ليون العاشر) لطباعة الكتب الدينية والعلمية، ولما كانت الحاجة ماسّة الى طباعة الكتب اللازمة للتعليم قام بعض المبعوثين المسيحيين الى رومة في القرنين السابع عشر والثامن عشر بطبع ماترجموه من اللغات الأوروبية المختلفة، كما طبعوا ماألفوه من نحو العربية وصرفها، واشتُهر من هؤلاء المطران جرمانوس فرحات[١٠] (١٦٧٠-١٧٣٢) اللبناني الماروني الأصل الحلبي الولادة والوفاة.

ويعد لبنان أول قطر عربي عرف الطباعة في مطبعة دير قزحيا (١٦١٠)، وكانت حلب أول مدينة عربية عرفت الطباعة سنة ١٧٠٦[١١] على يدي الشماس عبد الله الزاخر (١٦٨٠-١٧٤٨) وهو من رجال الصناعة، صياغة وحفراً ونقشاً وتصويراً وسبك الفولاذ وصنع الساعات الألمانية، وطبع بها الإنجيل مع أخ له (١٧٠٦)، ثم انفرد بإنشاء مطبعة أخرى في دير مار يوحنا الصايغ في لبنان سنة ١٧٣٢، وكل مافيها من آلات وحروف ومسابك ومصفّات ومحابر ومكابس ونقوش وزخارف من صنع يده، ثم ظهرت في بيروت مطبعة القديس جاور جيوس للروم الأرثوذكس سنة ١٧٥٣، ولكنّ دور هذه المطابع ظلّ مقتصراً على الكتب الدينية.

وظهرت المطبعة في مصر مع حملة نابليون (١٧٩٨)، ثم أقام محمد علي مطبعة بولاق (١٨٢٢) على أنقاض مطبعة الحملة الفرنسية، وهي الى اليوم تعدّ أكبر مطبعة عربية في العالم، وتأسست بعد ذلك المطبعة الأمريكية ببيروت ١٨٣٤، ومطبعة الآباء اليسوعيين فيها ١٨٤٨، وهي أكبر المطابع في بلاد الشام، ونشطت حركة الطباعة في مصر في عصر إسماعيل، ثم تقدمت تقدماً كبيراً لانتشار المدارس والانتعاش الاقتصادي والصحافة في هذا البلد[١٢].

وماكاد القرن التاسع عشر ينتهي حتى ازداد عدد المطابع زيادة كبيرة في معظم المدن العربية، وأدت رسالتها في طبع كتب التراث والكتب الحديثة المؤلفة والمترجمة وفي نشر الصحف والمجلات، و قد كان لهذه المطابع أثرها في التقارب الفكري والثقافي بين أقطار الوطن العربي.

٤ ــ **الصحافة**: يرتبط نشوء الصحافة بالمطبعة، ويعود إنشاء أول صحيفة عربية الى الحملة الفرنسية، فقد أنشأ نابليون صحيفة (الحوادث اليومية) ١٧٩٩ في القاهرة[١٣]، كما أنشأ صحيفتين فرنسيتين «La courrier d'égypte» «بريد مصر» وهي لسان الحملة الرسمي، و«La décade égyp-tienne» «العشر المصري»، وهي صحيفة علمية اقتصادية تنشر فيها أبحاث المجمع العلمي ومناقشات أعضائه.

وأنشئت في عهد محمد علي «الوقائع المصرية» (١٨٢٨) بالتركية، ثم بالتركية والعربية، ثم صارت تصدر بالعربية فقط بإدارة الطهطاوي، وأنشأ رزق الله حسون الحلبي في الأستانة صحيفة أسبوعية «مرآة الأحوال» ١٨٥٥، وبدأ اللبنانيون بعد ذلك يزاولون تلك الصناعة في الأستانة وبيروت وغيرهما، فلما خيّم العهد الحميدي على بلاد الشام هاجر قسم كبير منهم الى مصر التي احتضنتهم، فأنشؤوا الصحف والمجلات في القاهرة والاسكندرية، ومنها (مصر، والهلال والأهرام، والمقطم، والمقتطف) الى جانب المجلات، والصحف الأخرى، ومنها «وادي النيل، والأستاذ، واللواء، والمؤيد، والجريدة، والسياسية الأسبوعية، والرسالة، والثقافة، والكاتب المصري، والكتّاب»، كما كانت مجموعة من الصحف تصدر في بيروت وحلب ودمشق، كـ«الجنان، والفرات، والمقتبس، والمفيد، والرابطة الأدبية».

ومن المجلات الذائعة اليوم في الوطن العربي «الهلال، وفصول، وإبداع» في مصر، و«الفكر العربي والآداب» في لبنان، و«العربي، وعالم الفكر» في الكويت، و«علامات» في السعودية، و«الفكر» في تونس، و«المعرفة» في سورية.

وكان أثر الصحافة كبيراً في الحياة والأدب معاً، فهي اللسان الذي يعلّم، والمعلّم الذي يوجّه، والموجّه الذي يحرّض ويدعو الى التحرر السياسي والاجتماعي، وخاصة بعد أن اتخذ دعاة الإصلاح ورجال الفكر الصحف منبراً لآرائهم ومذياعاً لتعاليمهم، حتى إن المقالة لم تزدهر إلا في أحضان الصحافة، وقد اعتنت بفنّ القصة والرواية والشعر الحديث، وخلّصت لغة الأدب من القيود التي كانت لاتزال عالقة بها من عصور الانحدار، وساعدت على تيسير الكتابة وتقريبها الى جمهور القراء، ولم تعد عناية الأدباء تقتصر على مخاطبة الملوك والأمراء وأولياء الأمور، بل توجهوا الى الشعب بعد أن غدا صاحب الشأن الأكبر.

٥ ــ **الترجمة**: وهي من أهمّ مسارب الثقافة الغربية الى الفكر العربي المعاصر، وقد اقترنت بداياتها بالحملة الفرنسية، وتمثّلت في ترجمة مايتعلّق بها وتصريف أمور البلاد من قبل المحتلّين، فكانت تترجم الوثائق الرسمية والإدارية كما ترجمت بعض الكتب العلمية[١٤]، ولاقت الترجمة تشجيعاً في عصر محمد علي وشملت كلّ مناحي الحياة، وخاصة بعد تأسيس مدرسة الألسن ١٨٣٥ التي عهد برعايتها الى رفاعة الطهطاوي لتخريج مترجمين لخدمة المصالح الحكومية في المدارس والمؤسسات[١٥]، ومن تلاميذ الطهطاوي في هذه المدرسة المترجم النابه محمد عثمان جلال (١٨٢٨–١٨٩٨) الذي ترجم أمثال لافونتن «La fontaine» شعراً في كتابه «العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ»، كما ترجم بعض مسرحيات «موليير» و «راسين» وغيرها[١٦].

وازدهر فنّ الترجمة بعد أن هاجر الى مصر عدد كبير من بلاد الشام أدباء وصحفيين وممثلين، وكانوا على صلة قوية باللغات الأجنبية، فترجموا المسرحيات[١٧] الكلاسيكية الفرنسية ومسرحيات شكسبير، كما ازداد عدد القصص والروايات العالمية والمترجمة ازدياداً ملحوظاً، وبرز من هؤلاء جورجي زيدان ونجيب الحداد وطانيوس عبده، وأديب أسحق ويعقوب صروف وسليمان البستاني وخليل مطران.

وقد ساعدت الترجمة على نقل ثقافة الغرب الى الشرق العربي، وعرفت الفنون الأدبية المستحدثة عن طريقها، وكان للترجمة تأثير كبير في الأسلوب والفكر العربيين، كما كان لها دور بارز في نشاط حركة التعريب.

٦ ــ **الجمعيات**: تشكلّت الجمعيات الفكرية والأدبية نتيجة للاستبداد العثماني والتخلف من نخبة من مفكري الوطن وأدبائه الذين تسلّحوا بالوعي وتنوّروا بالعلم، وانتشرت الجمعيات في بيروت ودمشق والقاهرة، وهي مختلفة الميول والأشكال، منها ماهو إصلاحي، ومنها ماهو ثوري، منها ماهو سرّي، ومنها ماهو علنيّ، وكان لمعظم هذه الجمعيات دور في النهضة العلمية كافتتاح المدارس والحضّ على التعليم، وكان لمعظمها دور سياسي كنشر الوعي وفضح الاستبداد العثماني والتحريض على الثورة والاستقلال، ومنها «الجمعية السرية» التي تأسست في بيروت سنة ١٨٤٧، وكان من أعضائها الشيخ ناصيف اليازجي والمعلّم بطرس البستاني و«الجمعية العلمية السورية» التي اعترفت بها الدولة العثمانية سنة ١٨٦٨، ومن أعضائها إبراهيم اليازجي وخليل الخوري، وجمعية «زهرة الآداب» في بيروت سنة ١٨٧٣، ومن أعضائها سليمان البستاني مترجم الإليـاذة وأديب إسـحق وإبراهيم اليـازجي، و«المنتـدى الأدبي» في القسطنطينية سنة ١٩٠٩، ومن أعضائها عبد الكريم الخليل ورفيق سلوم، و«الجمعية العربية الفتاة» في باريس ١٩١١، ومن أعضائها عبد الغني العريسي.

وثمة جمعيات أخرى في مصر كـ«المجمع العلمي» الذي تأسس على عهد الفرنسيين وأعيد في عصر سعيد، و«جمعية المعارف» ١٨٦٨ و«الجمعية الجغرافية» ١٨٧٥، و«الجمعية الخيرية الإسلامية» في الاسكندرية ١٨٧٨.

أما الجماعات الأدبية فهي ذات دور فعّال في توجيه الأدب وجهة صحيحة وفي تطور فنونه وأجناسه وفي دراسته دراسة معاصرة، ومن أهم هذه الجماعات «الرابطة القلمية» التي تشكلت في المهجر الشمالي، وكان

جبران خليل جبران عميداً لها، و«العصبة الأندلسية» في المهجر الجنوبي، و«عصبة العشرة» في بيروت، ومن أعضائها إلياس أبو شبكة ومارون عبود، و«الرابطة الأدبية» في سورية، وتشكلت في مصر جماعتان أدبيتان كان لهما دور بارز «جماعة الديوان» و«جماعة أبولو».

كان لهذه الجماعات الأدبية أثر في التقاء الأدباء في روابط وجماعات ومؤتمرات وندوات وفي رعاية الناشئين من الأدباء وتشجيعهم وتوجيههم ودراسة إنتاجهم وتهيئة المناخ الملائم لتمحيص كثير من قضايا الأدب ومذاهبه.

* * *

هذه هي أهمّ عوامل ازدهار الأدب العربي الحديث، وثمة عوامل أخرى أسهمت بقدر وافٍ في تشكيل هذا الأدب وتنشيط حركة النثر وازدهاره، كالمكتبات العامة والمسرح والندوات والمؤتمرات الأدبية.

إنّ النهضة العربية الحديثة شملت مناحي الحياة فكراً وعلوماً ومعارف وثقافةً، ولكن ذلك لايعني أنّ نصيب هذه المناحي واحد، فقد نال النثر نصيباً وافراً من هذا التطور لم تنل مثيلاً له الأجناس الأخرى، وذلك بفضل الطباعة والصحافة والخطب الأدبية والسياسية التي كانت تلقى على منابر الجمعيات المختلفة، فإذا عدنا أولاً الى حال النثر الأدبي وجدنا البون شاسعاً بين ماكان عليه في أواخر العصر العثماني وبين ماصار عليه في يومنا هذا، وهذا مايوضحّه عمر الدسوقي بقوله(١٨): «هذا مبلغ ماوصلت اليه اللغة، والكتابة في أخريات العصر العثماني وأوائل العصر الحديث، تهافت في العبارة وركاكة في الأسلوب، واستعجام في الألفاظ، ودعامية فاشية، وضحالة في المعاني، وقيود ثقيلة من السجع والمحسنات البديعية، وإذا وازنّا بين حال الكتابة في تلك الآونة، وحالها اليوم بعد مضي مايقرب من قرن ونصف، ورأينا عندنا نثراً فنياً تزدهي به العربية، ويباهي برونقه وسعته وعمق معانيه وغزارتها وطلاوة عبارته ونقاوتها ماكان عليه النثر في عصر

العربية الذهبي في القرن الثالث والرابع من الهجرة، وجدنا أن الشوط الذي قطعته الكتابة منذ أوائل القرن التاسع عشر حتى اليوم لم يكن سهلاً هيّناً، والتخلّص من العقبات والأوضار والأدواد لم يكن ميسراً دائماً. دع عنك ماأخذت به من أسباب الصحة والقوّة والنمو».

ولذلك فإننا سنتعرّض هنا لأطوار النثر الأدبي الحديث وموضوعاته، لنتوصّل الى نتائج مقبولة أو قريبة من القبول في هذا الباب.

أطوار النثر الأدبي: مرّ النثر الأدبي الحديث بأطوار متلاحقة متداخلة يمكننا أن نتوقف ـ هنا ـ عند الأول منها.

الطور الأول: البعث: يتميز هذا الطور بأنه طور البعث، والبعث فيه تقليد ومحاكاة لأساليب القدماء أكثر مما فيه من تجديد وإبداع وتجاوز، ولايعني ذلك أننا نغمط أعلام هذا الطور حقّهم، ولكنّ دورهم الحقيقي في هذا المجال، ويتميّز هذا الطور بالأساليب المختلفة المتداخلة للكاتب الواحد بين التأثر بأسلوب القاضي الفاضل والحريري وتغليب اللفظ على المعنى وبين الترسّل الذي نجده في الخطب والمواعظ وأمثالها.

وإذا أردنا أن نتقصّى الدقة في هذا الموضوع قلنا: إن النثر الأدبي في طور البعث يختلف باختلاف أعلامه ومكوناتهم الفكرية والثقافية، فبعضهم كان محدود الآفاق قليل الاطلاع، وتنحصر ثقافته في اللغة والثقافة العربية، ومن هؤلاء الشيخ ناصيف اليازجي (١٨٠٠-١٨٧١) الذي درس اللغة العربية دراسة وافية، ولم تختلط لغته بلغة أجنبية، ولم يرحل الى بلاد أخرى، وقد فتنه شعر المتنبي ومقامات الحريري، وكان جلّ همّه تقليد الأوائل في موضوعاتهم ومحاكاة أساليبهم، حتى إنّه عدّ زعيم المقلدّين في القرن التاسع عشر، وقد جرى في مقاماته التي سمّاها «مجمع البحرين» مجرى الحريري في مقاماته من حيث الأسلوب وتعمّد السجع وجمع الغريب والشارد، وإن كان فيما كتب بعض الانسجام والصفاء والقوة والجزالة مما هو مطلوب من رواد البعث الأدبي، وتعدّ مقاماته هذه صورة عن

نثره الأدبي، ومقطع منها يقدّم صورة وافية عن التصنيّع ومحاكاة أصحاب الصنعة من الأوائل، فهو يقول في مطلع «المقامة البحرية»: «قال سهيل بن عبّاد: شهدت وأبا ليلى عيد النّحر، في بعض أرياف البحر. وكان ذلك المشهد الميمون، حافلاً كالفلك المشحون، والناس قد برزوا أفواجاً، وانتشروا أفراداً وأزواجاً. حتى إذا سكن اللّجب، وتميّز اللبابُ من النّجب، جلس المتأدبون منهم على أديم ذلك التراب، وأخذوا يتذاكرون في حقائق العربية ودقائق الإعراب[١٩]».

وإذا تساءلنا عن دور اليازجي في نهضة النثر فهو محصور بالعودة به الى اصوله العربية وإحيائه، والبعد عن الألفاظ العامية والأعجمية التي لحقت به في أواخر العصر العثماني، ولكنّ لغته ظلّت مقيّدة بالسجع والمحسنات البديعية التي ظلّت مطلبه الأهمّ، أما المعنى فهو لايوليه مثل تلك الأهمية[٢٠].

ولكن معاصره الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) يختلف عنه ثقافة وأسلوباً، فهو أزهري، ولكن أتيحت له الظروف فذهب مع البعثة العلمية إماماً دينياً، ولكنه قرأ في فرنسا، واطلع على الحضارة الحديثة، وناظر، وكان موضع إعجاب الأساتذة المستشرقين، واستفاد استفادة كبيرة من رحلته تلك، فعاد منها ليعمل في الترجمة والتأليف والتدريس، ويعدّ كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» فريداً من نوعه، لغنى مشاهداته، ودقة ملاحظاته، وعمق نظرته، وانسجام مواقفه مع عقيدته، فهو يتقبّل الحياة العصرية بعلومها ومعارفها وفنونها ومنجزاتها، ولكنه لايتخلّى عن معتقداته الراسخة في شخصيته، فلا هذه تقتلع تلك من جذورها، ولاتلك تقف عائقاً إزاء معتقداته.

ولرفاعة الطهطاوي كتب أخرى مترجمة ومؤلفة، ومن الأخيرة كتاباه «مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية»، وهو كتاب يطلّ منه على العصر بفوائده وعلومه وحقوقه، و«المرشد الأمين للبنات والبنين»،

وهو كتاب يدعو فيه الى ضرورة تعليم المرأة، كما يدعو في وقت مبكّر الى ضرورة عملها في وقت كان فيه خروج المرأة من منزلها مذمّة، وهو يقول[٢١] في ذلك: «فالعمل يصون المرأة عما لايليق، ويقربها من الفضيلة. وإذا كانت البطالة مذمومة في حقّ الرجال، فهي مذمّة عظيمة في حقّ النساء، فإن المرأة التي لاعمل لها تقضي الزمن خائضةً في حديث جيرانها، وفيما يأكلون ويشربون ويلبسون ويفرشون، وفيما عندهم وعندها، وهكذا».

والطهطاوي علم من أعلام رواد النثر العربي الحديث، وقد كان جريئاً في طرح موضوعات عصرية، فكان بحقّ في طليعة الذين دعوا الى تعليم المرأة وضرورة عملها وسوى ذلك، كما كان جريئاً في في أسلوبه، فقد أغنى النثر بالمصطلحات، وأطلّ به على حضارة العصر كما يقول الدكتور عبد الكريم الأشتر[٢٢]، ويختلف أسلوبه عن أسلوب الشيخ ناصيف اليازجي في أنه أكثر انفتاحاً منه على العالم، ومحاولاته أقرب الى التجديد، وإن كان اليازجي أمتن لغة، وقد أُخذ على الطهطاوي الالتجاء الى العامية أحياناً والوقوع في الركاكة والاضطراب، ولكنه كان تجريبياً جريئاً على اشتقاق مصطلحات الحضارة الحديثة وتبسيط التعبير.

وهو معجب في كتابه «تخليص الإبريز» بما توصل اليه الفرنسيون من أساليب الحضارة الحديثة ومنجزاتها، وبما توصّل اليه هؤلاء من علوم ومكتشفات علمية تساعدهم على التغلب على مشاقّ الحياة، ولكنّ إعجابه هذا لايقلّل من إيمانه ومعتقداته ولاينال شيئاً من شخصيته الشرقية، فأنت تراه يصف الظاهرة العلمية وصفاً دقيقاً واضحاً لايشغله في ذلك سجع أو طباق أو جناس، ويأخذ عليهم مايتناقض ومعتقداته وشرقيته، فهو يمدح مدينة باريس ويذمّها في بيتين اثنين، وموقفه منها واضح، يمدح ماتوصلت اليه من رقي وتقدّم وعلوم ويذمّها لخروجها على بعض القيم:

أيوجدُ مثل باريس ديارٌ ... شموسُ العلم فيها لاتغيبُ:
وليل الكفر ليس له صباحٌ ... أما هذا ـ وحقكُمُ عجيب؟![٢٣]

وهو يدقّق ويوازن في كتابه هذا بين أحوال العلوم في باريس وأحوالها في مصر، ولايكتفي بالعلوم وحدها، وإنما يتطرق الى الفنون والمسرح والصحف، وتتوصل المقارنة الى اللغة ذاتها، ويبدو أنه أدرك ماكانت عليه لغتنا في عصره من جمود وركود وانحدار، فقال(٢٤): «ومن جملة مايعين الفرنساوية على التقدّم في العلوم والفنون: سهولة لغتهم وسائر مايكملّها؛ فإن لغتهم لاتحتاج الى معالجة كثيرة في تعلّمها. فأي إنسان له قابلية وملَكة صحيحة يمكنه ـ بعد تعلّمها ـ أن يطالع أيّ كتاب كان، حيث إنه لاالتباس فيها أصلاً؛ فهي غير متشابهة، واذا أراد المعلّم أن يدرّس كتاباً لايجب عليه أن يحلّ ألفاظه أبداً، فإن الألفاظ مبيّنة بنفسها. وبالجملة فلايحتاج قارئ كتاب أن يطبق ألفاظه على قواعد أخرى برّانية من علم آخر، بخلاف اللغة العربية مثلاً، فإن الإنسان الذي يطالع كتاباً من كتبها في علم من العلوم، يحتاج أن يطبّقه على سائر آلات اللغة، ويدقق في الألفاظ ماأمكن، ويحمل العبارة معاني بعيدة عن ظاهرها. وأما كتب الفرنسيس فلاشيء من ذلك فيها، فليس لكتبها شرّاح ولاحواش إلا نادراً، وإنما قد يذكرون بعض تعليقات خفيفة تكميلاً للعبارة بتقييد أو نحوه، فالمتون وحدها ـ من أول وهلة ـ كافية في إفهام مدلولها. فإذا شرع الإنسان في مطالعة كتاب في أيّ علم كان، تفرّغ لفهم مسائل ذلك العلم وقواعده، من غير مُحاكّة الألفاظ، فيصرف سائر همته في البحث عن موضوع العلم، وعن مجرّد المنطوق والمفهوم، وعن سائر مايمكن إنتاجه منها. وأما غيرذلك فهو ضياع. مثلاً اذا أراد إنسان أن يطالع علم الحساب، فأنه يفهم منه مايخصّ الأعداد من غير أن ينظر الى إعراب العبارات، وإجراء مااشتملت عليه من الاستعارات، والاعتراض بأن العبارة كانت قابلة لتجنيس وقد خلت عنه! وأنّ المصنّف قدّم كذا، ولو أخرّه كان أولى! و أنه عبّر بالفاء في محلّ الواو، والعكس أحسن، ونحو ذلك!».

واذا كان رفاعة حذراً في الأمور التي تتعلّق بالمعتقدات وبعض

العادات والتقاليد، وخاصة أنه خرج من الأزهر الشريف الى باريس نقلة واحدة؛ فإنه كان جريئاً في قضية اللغة، وخاصة التعريب، ففي كثير من الأحيان كان يعرّب الكلمة حسب نطقها بالفرنسية إذا لم يجد لها مقابلاً في اللغة العربية، وكان يشرحها شرحاً وافياً كما فعل في «المسرح» و «الصحيفة» مثلاً، وهذا كثير في كتابه «تخليص الإبريز» ومن ذلك «التياتر، Le theâtre السبكتاكل، Le spectacal ـ كُمِديْه، comédie ـ بانوراما، panorama البال Bal الكرنوال، carnaval الرسْطرُطورات، Le restourouts ـ البلوار" Le boulevavrd أكَدمَه، Académie ـ أنسطيطوت، Institut ، الجرنالات les Journaux ـ الكازيطات، les gazettes ـ الفبريقات Fabrique ـ البوليتيقة، La politique .. إلخ[٢٥]».

ومن أدباء هذا الطور أحمد فارس الشدياق (١٨٠٥–١٨٨٧) الذي جاب البلاد الإسلامية والأوروبية، فمن بلاد الشام الى مصر فمالطة التي مكث فيها أربعة عشر عاماً يعلّم اللغة العربية ويترجم، فكتب كتابه «الواسطة في معرفة أحوال مالطة» واصفاً فيه الحياة في هذه الجزيرة، ثم سافر الى أوروبة، ومكث في بريطانيا ثماني سنوات، فأتقن اللغتين الانكليزية والفرنسية إتقاناً تاماً، وكتب كتابه «كشف المخبّا عن فنون أوربا»، وصف فيه حياة الأوروبين، ووازن بين حياة الانكليز وأخلاقهم وعاداتهم وبين حياة الفرنسيين وأخلاقهم وعاداتهم، ثمّ زار فرنسا وتونس والأستانة، وأصدر في الأخيرة سنة ١٨٦٠ صحيفة «الجوائب» التي كان لها دور كبير في نهضتنا النثرية، وكانت منبراً لقلمه وأقلام معاصريه، وقد تولاّها ابنه سليم الذي جمع فيها في بضعة أجزاء، وجاء في نهاية الجزء السابع: «يقول الراجي من مولاه بلوغ المآرب سليم فارس مدير الجوائب قد اعتنيت بجمع هذا السفر السافر عن حوادث العصر فجاء كتاباً يشهد بفضله العدوّ والصاحب جامعاً لمهمات منتخبات الجوائب من معاهدات دولية وفرامين

سلطانية وفوائد تاريخ وأدب تحتاج لمعرفتها العجم والعرب وآراء عقلاء تقتُبس منها أنوار السياسة وأفكار وزراء توصل معرفتها الى تقلد الرئاسة وبالجملة فقد اشتمل على جلّ مهمات زماننا الأخير ولاينبئك مثل خبير وقد تمّ طبعه وسيعمّ إن شاء الله نفعه بمطبعة الجوائب في غرّة ربيع الثاني من سنة ١٢٩٨ من هجرة سيدنا محمد خير الأنام عليه وعلى آله وأصحابه أفضل الصلاة والسلام[٢٦]»

ويظلّ الشدياق مع مااتّصف به من شوائب خلقية، ميل شديد الى الهجاء والسخرية والتهكم، مثالاً للتسامح والوطنية وأحد أعاظم رواد النهضة الأدبية[٢٧].

ومنهم المعلّم بطرس البستاني (١٨١٩-١٨٨٣) الذي كان عمله شبيهاً بعمل مؤسسة كاملة، وكان يتقن من اللغات (السريانية ـ العربية ـ اليونانية ـ اللاتينية ـ الإنكليزية ـ الإيطالية ـ الفرنسية ـ فضلاً عن العربية)، واتصل برجال البعثة التبشيرية الأمريكية وعمل معهم في الترجمة، ثم أصدر مجلته نصف الشهرية «الجنان» عام ١٨٧٠، وكان لها دور فعّال في النهوض بالنثر العربي، وهي مجلة منّوعة، وأصدر «الجنة» عام ١٨٧٠ «الجنينة» عام ١٨٧١، كما أصدر موسوعته الكبيرة «دائرة المعارف» ولكنه مات وهو يعمل في مجلّدها السابع، فأتم ابنه سليم هذا المجلد، ثم أصدر الثامن منها ومات هو الآخر، فقام أبناء سليم وبعض من أبناء عمومتهم ومنهم سليمان صاحب ترجمة «الإلياذة» بهذا العمل، ولكنهم مااستطاعوا أن ينجزوه، فكان المعلم البستاني أول من أنشأ مجلة علمية، وأول من أنشأ جريدة سياسية يومية، وأول من أنشأ مدرسة وطنية عالية لاتُعنى باللغات الأجنبية عنايتها باللغة العربية، وأول من أخرج معجماً عربياً حديثاً، وأول من خاض عباب الموسوعات الثقافية الكبيرة.

والبستاني مشهود له بالوطنية ونبذ التعصب الديني والطائفي، فقد أصدر نشرة بعد مذابح الستيّن (نفير سورية) ١٨٦٠ داعياً فيها الى نسيان

الضغائن والعمل معاً لإعادة بناء الوطن والنهوض به، وكانت بتوقيع «محبّ للوطن»، وهو يقول في بعض أعدادها: «فيا أبناء الوطن. إن الخراب والدمار الذي حلّ ببلادنا هذه لايوجد له نظير في التواريخ. وأسبابه غير مجهولة لدى الأكثرين منكم. وهو مما يوجع قلب كلّ ناظر ومحبّ للوطن. وهذا الخراب، وإن يكن ظاهر أمره خصوصياً، فهو في الحقيقة عمومي يلحق جميع أبناء الوطن. لأنّ كلّ خسارة حصلت أو تحصل فهي خارجة من كيس الوطن. وكلّ نفس فقدت أو تُفقد فخسارتها لاحقة بالجميع[٢٨]».

ولم تتوقف رسالته الوطنية عند حدود هذه النشرة، ولكنها تجلّت أيضاً في مختلف أعماله، ومنها تأسيسه للمدرسة الوطنية في عبيّة سنة ١٨٦٣، وهي أول معهد علمي في بلاد الشام أُنشئ خارج الحلقات الدينية، وقد فتح أبوابه على مصراعيها أمام الطلاب من مختلف المذاهب والأديان والجنسيات، فقد انسلّ اليه الطلبة من مصر والأستانة واليونان والعراق وغيرها، ومن مبادئ مدرسته هذه نبذ الطائفية والتعصب، والنهوض باللغة العربية، وتمتين الصلات الوطنية، والاهتمام باللغات الحيّة للنهوض بالوطن[٢٩].

ظلّ البستاني يعمل طوال حياته، وكانت أعماله محطّ إعجاب عارفيه وغير عارفيه، وهي تؤكد حرصه على وطنه وتلاميذه ولغته، قال أنيس المقدسي[٣٠] فيه: «أجل كانت حياته حياة العالم العامل والمعلّم الصالح. واذا كان فيلسوف اليونان أرسطو قد عرف في التاريخ العربي باسم المعلّم الأول لكونه المرجع الأكبر للعلم والفلسفة، كما عرف الفارابي بالمعلم الثاني لشغفه بالحكمة والفلسفة، فإن البستاني يجب أن يلقب بالمعلم الثالث لما نشره في وطنه من علم وماحمل إليهم من أسباب الثقافة ومبادئ الوطنية الحقيقة».

موضوعات النثر في الطور الأول: لم تكن موضوعات النثر العربي في هذا الطور أدبية خالصة، وإنما كانت علمية أدبية متنوعة في كثير من

الكتب والمجلات؛ فكتاب «تخليص الإبريز» ـ مثلاً ـ يصوّر حياة باريس بما فيها من علوم ومعارف ومنجزات ومخترعات وعادات وآداب وأخلاق وسواها، وفيه نثر علمي ونثر أدبي فضلاً عن بعض الأبيات الشعرية، ومجلة «الجنان» علمية سياسية اجتماعية أدبية، ولذلك فإن موضوعات النثر تنوعت عند هؤلاء الرواد، ونقف هنا عند أهمها:

١ ـ الدعوة الى الانفتاح على العصر وعلومه: وهذا الموضوع من أهم الموضوعات التي تناولها الطهطاوي والشدياق والبستاني، وهو موضوع شامل يتضمّن كثيراً من الموضوعات الأخرى بين ثناياه، وذلك لأنهم وجدوا الشرق متخلفاً والغرب متقدماً، فكانت دعوتهم الى الانفتاح تتضمن الانفتاح على الحياة العصرية سياسياً، كالدعوة الى الحرية، واجتماعياً، كضرورة تعليم المرأة وماشابه ذلك، وعلمياً، كالانفتاح على المناهج التعليمية المعاصرة، وثقافياً، كالنهوض باللغة العربية وآدابها، ومن يعد الى ماكتبه هؤلاء الرواد يجد الكثير من الأمثلة على ذلك.

٢ ـ موضوعات اجتماعية: وجد رواد النثر في عصر النهضة أنّ الأميّة والتخلّف والجهل والخرافات والذلّ والعبودية متفشية في مجتمعنا، ولذلك أخذوا على عاتقهم محاربة هذه الآفات وتفنيدها بالعلم، فقد نشرت مجلة «الجنان» مقالة للخواجة خليل سعادي بعنوان «تأخّر بلادنا وتقدمها» يبيّن فيها الأسباب التي أفضت الى تأخرنا، وهي (الانشقاقات الداخلية ـ حبّ الذات ـ فقدان العدل ـ فقدان الأمن ـ الكسل)، ويقول في مطلع مقالته الطويلة[٣١]: «لقد رمانا الزمان بسهام النوائب فأوهى قوانا وأخار عزائمنا فانطرحنا على الأرض نتقلّب بدمائنا خابطين بها. والظاهر أنّ هذه السهام قد تسمّمت بسموم الخراب القتالة فجرحتنا جرحاً لاأمل لنا بالشفاء منه مالم يدّارك أحوالنا طبيب ماهر يصف الدواء الشافي وينقذنا من آلام وقعنا فيها وأوجاع نئنّ من جرّاء شدتها وقد صبرنا على النوازل التي ألمت بنا صبراً مدهشاً والتقينا نصال الزمان وصروفه بترس التأني ودرع

الثبات حتى شعرت أيدينا بالكلل وأجسامنا بالتعب انتهكت واذا دمنا على هذه الحال التي نحن عليها فلا نلبث طويلاً إلاّ ونبادر الى غمد سيف المحاماة مسلّمين ذواتنا الى عدوّ مضرّ لايرحم ولايشفق بل قلبه أقسى من الجلمود. وقد وصلنا الى درجة قصوى من الانحطاط والتأخر حتى خيّل أنه لاسبيل الى بلوغ درجات المعالي والفوز بمراتب التقدّم. والحالة التي قد وصلنا اليها لاتحتاج الى برهان فهي أولية».

وقام هؤلاء الأدباء يحاربون التخلف الاجتماعي بعد أن عرفوا أسبابه ووضعوا أياديهم على مواطن الداء، فدعوا أولاً الى التحرر من الجهل والنفاق والتعصب والالتئام في وحدة وطنية، وكان لنشرة «نفير سورية» الدور المجلّي في هذا المجال، كما رأوا أنه لانهضة حقيقية والمرأة ترسف بأغلال الجهل والخرافات والتخلف، فدعوا الى تعليمها والنهوض بها، وهذا مافعله الطهطاوي في مصر، فأخذ يوازن بين وضعها المتقدّم في الغرب وبين وضعها المتخلف في الشرق، فدعا الى تعليمها للتخلص من العبودية والجهل؛ فالتعليم - في رأيه - ينير عقلها ويدنيها من الكمال، ولايغني جمالها عن أدبها لأنه عَرَض زائل[٣٣]، أما المعلم بطرس البستاني فقد ألقى خطاباً في ضرورة تعليم المرأة سنة ١٨٤٩، وكان أول من دعا الى تعليمها ورفع مستواها[٣٤]، ثم إنه كان يتحيّن الفرص المناسبة لينهد الى هذه الدعوة على صفحات مجلته «الجنان»، فقد تصفّح كتاباً بعنوان «مثال لكتاب معرض الحسناء الطرابلسية، ليقول[٣٥]: «إننّا طالما أبنّا أهمية الجنس اللطيف في الهيئة الاجتماعية وحرّضنا الناس على إتقان تهذيبه وتعليمه وترويض أخلاقه وتثقيف عقله. ولما كنّا متحقّقين أنّ إصلاح شأن الأمة الذي لايتمّ إلاّ بإصلاح التربية لاسبيل الى إدراكه إلاّ بتعليم النساء وكان نشر أعمال بعض مشاهيرهنّ ووصف أفضالهنّ وأعمالهنّ مما يقوي الجنس ويُلقي في قلبه اعتبار نفسه ويحوّل خواطره عن الأباطيل المعوّل عليها عند الجاهلات من النساء».

٣ ــ موضوعات وطنية سياسية: وصف هؤلاء الرواد حالات أوطانهم وماهي عليه من تخلف وذلّ وعبودية وفقدان للحريات التي ينعم بها سواهم من الأمم الراقية، فالطهطاوي يتوقف في «تخليص الإبريز» طويلاً عند أهيمة الحريات في فرنسا وثورة سنة ١٨٣٠ على الملك شارل العاشر[٣٦]، وكأنه يريد من وراء ذلك أن يبيّن أن الحرية مطلب وطني إنساني مقدّس لايجوز المساس به ولاالتنازل عنه، ومن هذا القبيل التهكم الساخر لحالة الشعب العربي في مصر التي وصفها الشدياق[٣٧]: «واذا اتفقّ في نوادر الدهر أن تركياً وعربياً تماشيا، أخذ العربي بالسُّنَّة المفروضة، وهي أن يمشي على يسار التركي محتشماً، خاشعاً، ناكساً، متحاقراً، متصاغراً. فإذا عطس التركي قال العربي: رحمك الله. واذا تنحنح قال: حرسك الله. واذا مخط قال: وقاك الله. واذا عثر، عثر الآخر معه إجلالاً له وقال: نعشك الله. . . وقد سمعت أن الترك هنا (مصر) عقدوا مجلس شورى استقرّ رأيهم فيه لدى المذاكرة على أن يتخذوا لهم مركباً وطيئاً من ظهور العرب. فإنهم جربوا سروج الخيل، وبرادع الحمير، واقتاب الإبل، وسائر أنواع المحامل فوجدوها كلّها لاتصلح لهم».

هذا إضافة الى الخطب الوطنية التي كانت تلقى سراً وعلناً على منابر الجمعيات، وماكنت تنشره مجلة «الجنان» من أحداث سياسية في أول كلّ عدد من أعدادها تحت عنوان «جملة سياسية»، وكان يكتبها سليم البستاني، وهي مقالات مشبعة بالروح الوطنية والغيرة الشرقية.

٤ ــ موضوعات ثقافية: كثيرة هي الموضوعات الثقافية التي طرحها رواد النهضة، وأهمّها ضرورة النهوض باللغة العربية لمواكبة العلوم العصرية، ومن هذا القبيل مقطع الطهطاوي في «تخليص الإبريز» الذي قارن فيه بين سهولة اللغة الفرنسية وخدمتها وملاءمتها للعلوم العصرية، وبين تخلّف لغتنا آنذاك، ولناصيف اليازجي والشدياق والبستاني جهود لغوية طليعية في زمنها[٣٨].

ولمجلة «الجنان» دور في نشر الرواية التي كانت تنشر في كلّ عدد من أعدادها مسلسلة، وهي بقلم سليم البستاني، فقد نشر حوالي عشرين رواية أو قصة منها، بعضها مؤلفة وبعضها مترجم، وهو يعدّ من رواد هذا الفن.

ولابدّ من أن نذكر في هذا المجال الملح الأدبية الكثيرة التي كانت مجلة «الجنان» تخصّص لها الصفحة الأخيرة في كلّ عدد من أعدادها، وهي بقلم الخواجا سليم الخوري سركيس، وهذه الملح فيها من الثقافة والاجتماع مافيها، ولغتها سهلة، ومن ذلك ماجاء تحت عنوان «قسّ و خادمه»: «أرسل أحد القسوس خادمه يوم الأحد باكراً الى السوق وأوصاه قائلاً: امض الى بولس الجزّار وقل له إن معلمي يروم أن تبعث اليه بنصف أُقّة لحم ضان ونهار الاثنين يدفع لك الحساب واحضر اللحمة الى البيت وامض فوراً إلى الكنيسة لاستماع الوعظ. فأجاب الخادم بالسمع والطاعة وأسرع لقضاء الحاجة وإذ قابل بولس المذكور وطلب اليه ماذكر أبى أن يعطيه قائلاً إن معلمك طالما وعدني بالحساب فإنني لاأبعث اليه بمطلوبه مالم يرسل الثمن فرجع الخادم خائباً ودخل الكنيسة اذ كان القسّ يعظ على الناس الى أن انتهى الى قوله أسمعتم ماذا قال بولس. قال الخادم: هل كانوا جميعهم حاضرين معنا أو كأنك لم تصدّقني فتطلب كثرة الشهود فإنه ردّني فارغاً وهو يقول لك إنه لايرسل اللحمة مالم تبعث إليه بالثمن فإنك طالما وعدته بدفع الحساب ولم تَفِ وإن لم تصدقني فاسأله»[٣٩]، ومنها بعنوان «رجل وتاجر»: «كان أحد التجار آتياً إحدى المدن ومعه حمل من البلّور الفاخر يقصد بيعه في تلك البلدة وقبل أن يبلغها ببضع ساعات إذ كان جالساً على غدير يتناول الغداء مرّ به رجل فقير الحال فجلس أمامه وعيناه شاخصتان اليه بدون أن يطعمه لقمة ولما تناول الطعام ركب فرسه وسار ذلك الرجل برفقته، فقال له التاجر: كلّ من يقول لك الجائع مثل الشبعان لاتصدقه فأجابه هذا صحيح ثم بعد برهة قال له: كل من يقول لك الراكب مثل الماشي لاتصدقه أجابه نعم كلامك صدق ولما بلغ البلدة نزلا في الخان فقال التاجر للرجل: كلّف الخاطر واحمل معي هذا الصندوق الى هذه الغرفة العالية فحمله معه الى أن

صعدوا به الى سطح السلّم فترك الرجل الصندوق فوقع الى أسفل فتكسّر كلّ مافيه من البلور فنظر الرجل الى التاجر قائلاً: كلّ من يقول لك إنه لم يزل فيه قطعة صحيحة فلا تصدقه»[٤٠].

المزايا الأسلوبية لكتّاب هذا الطور: يمكننا أن نبيّن أخيراً أهم المزايا التي اتسمت بها لغة الكتابة النثرية عند هؤلاء الرواد، وهي في الحقيقة ليست واحدة، وإن كان يجمعها الزمن والريادة، وإنما هي متقاطعة، متداخلة حسب المضمونات التي تناولوها، وحسب مكونات كل رائد من هؤلاء، فإذا كان دور ناصيف اليازجي يقتصر على العودة باللغة الى ماضيها العريق لتخليصها من العامية والعجمة اللتين لحقتا بها في عصور الانحدار فإن دور الرواد الآخرين مختلف في الاتجاه باللغة نحو العلوم العصرية ومجاراة اللغات الأخرى سهولة ومعاصرة، فكانت أساليبهم تنزع الى التجديد، وبالجملة فقد اتصف لغتهم بما يلي:

١ ـ القوة والجزالة، وخاصة عند اليازجي الذي حاول أن يعود بها الى أيام القوة والبيان عند المتنبي والحريري والقاضي الفاضل.

٢ ـ اجادة التعبير، وخاصة عند الشدياق الذي يمتلك ذخيرة عظيمة من الألفاظ، ويُحسن التصرف بها في التعبير الأدبي.

٣ ـ دقة الوصف، وخاصة عند الطهطاوي في «تخليص الإبريز»، وعند الشدياق في معظم ماكتب.

٤ ـ النزعة التهكمية الساخرة، وهذه ماتفرّد بها الشدياق في كثير من كتاباته.

٥ ـ التعريب، وخاصة في كتاب «تخليص الإبريز»، فقد عمل الطهطاوي جاهداً الى نقل المصطلحات الى لغته نقلاً مضمونياً اذا وجد المقابل باللغة العربية أو نقلاً حرفياً كما مرّ معنا.

٦ ـ اتسمت كتابات بعض الرواد بالبقاء على الزخرفة والسجع، وخاصة في بعض كتب اليازجي «مجمع البحرين»، الطهطاوي، ولكن الأخير منهما نهج منهج بساطة التعبير في الكتابات النثرية العلمية.

ويؤخذ على أساليب بعض الرواد مآخذ منها :

١ ـ استخدام بعض الألفاظ العامية (الطهطاوي)[٤١] .

٢ ـ ركاكة التعبير والتراكيب وتشويش في ترتيب الفصول (الطهطاوي)[٤٢] .

الهوامش :

١ ـ انظر : عجائب الآثار في التراجم والأخبار (أربعة أجزاء) ـ القاهرة (مطبعة محمد قاسم) ـ ١٢٩٧هـ ـ ٣/ ٣١٣ ـ ٣٢٣ و ٤/ ٨٥ و ١٠٤ .

٢ ـ عبود، مارون ـ أدب العرب ـ بيروت (دار الثقافة) ١٩٦٠ ـ ص٤٢١ .

٣ ـ الدسوقي، عمر ـ محاضرات عن نشأة النثر الحديث وتطوره (الجزء الأول) ـ القاهرة (معهد الدراسات العربية العالية) ـ ١٩٦١ ـ ١٩٦٢ ـ ص ١ .

٤ ـ الدسوقي، عمر ـ في الأدب العربي الحديث (المجلد الأول) ـ دار الفكر ـ ط٨ ـ د.ت ـ ص٢٣ .

٥ ـ انظر : كرد علي، محمد ـ خطط الشام ـ دمشق (مطبعة المفيد) ـ ٤/ ٧٧ ـ ٨٦ .

٦ ـ انظر : ضود، منيورات ـ العلاقات الاجتماعية في الشرق العربي ـ تر. فريد جبرائيل نجار ـ بيروت (دار الكاتب) ـ ط١ ـ ١٩٤٧ ـ ص ص ٤٦ ـ ٤٧ .

٧ ـ انظر : الرافعي، عبد الرحمن ـ عصر اسماعيل ـ مصر (مطبعة النهضة) ـ ط١ ـ ١٩٣٢ ـ ١/ ٥ و٢٠٨ ـ ٢١٠ و٢١٧ .

٨ ـ انظر : نصولي، أنيس زكريا ـ أسباب النهضة العربية في القرن التاسع عشر ـ بيروت (مطبعة طبارة) ـ ١٩٢٦ ـ ص ص ١١ ـ ٢٠ .

٩ ـ انظر : الرافعي، عبد الرحمن ـ عصر إسماعيل ١/ ٢١٥ .

١٠ ـ له عدة كتب في علوم العربية : «بحث المطالب» في النحو والصرف، و«الأجوبة الجليلة في الأصول النحوية» ، و«باب الإعراب»، و«المثلثات الدريّة»، وله «ديوان شعر»، وكتاب «بلوغ الأدب» .

١١ ـ انظر : صابات، د. خليل ـ تاريخ الطباعة في الشرق العربي ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٥٨ ـ ص ص ١٧ ـ ١٨ .

١٢ ـ المرجع السابق ـ ص١٨ و ص٢٢٨ و ص٢٧٤ .

١٣ ـ طرازي، فيليب دي ـ تاريخ الصحافة العربية (أربع أجزاء) ـ بيروت (المطبعة الأدبية ـ المطبعة الأميركانية) ـ ١٩١٣ ـ ١٩٣٣ ـ ١/ ٣٢ و٤٨ .

١٤ ـ تاجر، جاك ـ حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر ـ دار المعارف بمصر ـ د.ت ـ ص١٤ والشيّال، د. جمال الدين ـ تاريخ الترجمة في مصر في عهد الحملة الفرنسية ـ

مصر (دار الفكر العربي) - ١٩٥٠ - ص ص ٧٩ - ٨٠.

١٥ - انظر: تاجر، جاك - حركة الترجمة - ص ص ٢٦ - ٣٠ و ص ١١٣.

١٦ - انظر: الدسوقي، عمر - في الأدب العربي الحديث (١) - ص ١٣٥ ومابعدها.

١٧ - ظلّ مصطلح (رواية) يطلق على المسرحيات حتى أيام أحمد شوقي الذي صدّر مسرحياته الشعرية بمصطلح الرواية (رواية مجنون ليلى - رواية علي بك الكبير . . . إلخ).

١٨ - محاضرات عن نشأة النثر الحديث وتطوره (الجزء الأول) - مصر (معهد الدراسات العربية العالية) - ١٩٦٢ - ص ٢٥.

١٩ - مجمع البحرين - بيروت (دار بيروت وصادر) - ١٩٦١ - ص ٢٤٥.

٢٠ - للتوسّع انظر: البستاني، فؤاد أفرام - ناصيف اليازجي (سلسلة الروائع ٢٢) - بيروت (المطبعة الكاثوليكية) ١٩٥٠، وسابا، عيسى ميخائيل - ناصيف اليازجي - القاهرة (دار المعارف) ١٩٥٤ . . . إلخ. وللشيخ ناصيف مؤلفات في الأدب واللغة وعلوم أخرى، وله مخطوطات غير مطبوعة.

٢١ - المرشد الأمين للبنات والبنين - القاهرة (مطبعة المدارس الملكية) ١٢٨٩ هـ - ص ٦٦.

٢٢ - تعريف بالنثر العربي - جامعة دمشق - ١٩٨٣ - ص ٣٩.

٢٣ - تخليص الإبريز في تلخيص باريز - أخرجه د. مهدي علام وزميلاه - القاهرة (مطبوعات وزارة الثقافة) - ١٩٥٨ - ص ٢٠٧.

٢٤ - نفسه - ص ص ٢٠٨ - ٢٠٩.

٢٥ - للتوسّع في حياة الطهطاوي وأعماله: بدوي، أحمد - رفاعة الطهطاوي - القاهرة (لجنة البيان العربي) ١٩٥٩، والشيّال، جمال الدين - رفاعة الطهطاوي - القاهرة (عيسى البابي) ١٩٤٥، والنجار، د. حسين فوزي - رفاعة الطهطاوي (سلسلة أعلام العرب ٥٣) - القاهرة - ١٩٦٦، ومجدي، صالح - حلية الزمن بمناقب خادم الوطن - تح. د جمال الدين الشيال - القاهرة (مصطفى البابي) ١٩٥٨، ومهرجان رفاعة رافع الطهطاوي: أصدره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية في الجمهورية العربية المتحدة - القاهرة (دار النشر للجامعات المصرية) ١٩٦٠ . . . إلخ.

٢٦ - الجزء السابع من كنز الرغائب في منتخبات الجوائب - جمع سليم فارس مدير الجوائب - الأستانة العلية - مطبعة الجوائب - الطبعة الأولى ١٢٩٨ هـ - ص ٢٩٦.

٢٧ - للتوسع: عبود، مارون - صقر لبنان - بيروت ١٩٥٠، خلف الله، د. محمد أحمد - أحمد فارس الشدياق وآراؤه اللغوية والأدبية - القاهرة (معهد الدراسات) - ١٩٥٥، وحسن، أحمد عبد الغني - أحمد فارس الشدياق (سلسلة أعلام العرب ٥٠) - القاهرة ١٩٦٦، . . . إلخ.

٢٨ - نقلاً عن: المقدسي، أنيس - الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة - بيروت (دار الكاتب العربي) - ١٩٦٣ - ص ١٩٤.

٢٩ ـ انظر المرجع السابق ـ ص ص ١٨٧ ـ ١٨٨ .

٣٠ ـ المرجع السابق ـ ص ١٩٠ ، وانظر في ترجمته وأعماله : البستاني ، فؤاد أفرام ـ المعلّم بطرس البستاني (سلسلة الروائع ٢٢) ـ بيروت ١٩٥٠ ، والمقدسي ـ الفنون الأدبية وأعلامها . إلخ

٣١ ـ الجنان ـ الجزء الثامن ـ ١٥ نيسان ١٨٧٩ ـ ص ٢٣٢ .

٣٢ ـ المرشد الأمين للبنات والبنين ـ القاهرة (مطبعة المدارس الملكية) ١٢٨٩ هـ ـ ص ٦٧ .

٣٣ ـ نفسه ـ ص ٦٦ .

٣٤ ـ انظر : المقدسي ، أنيس ـ الفنون الأدبية ـ ص ١٨٦ .

٣٥ ـ الجنان ـ الجزء الحادي عشر ـ ١ حزيران ١٨٧٩ ـ ص ص ٣٢٦ ـ ٣٢٧ .

٣٦ ـ تخليص الإبريز ـ ص ص ٢٥٥ ـ ٢٦٢ .

٣٧ ـ الساق على الساق فيما هو الفارياق ـ باريس ـ ١٨٥٥ ـ ص ١٦٧ .

٣٨ ـ لليازجي في اللغة : جوف الفرا وشرحها «نار القرى» في النحو ، والأولى منهما أرجوزة ، وله أرجوزة الباب في أصول الإعراب ، وطوق الحمامة ، ولمحة الطرف ، والخزانة ، والجوهر الفرد ، وفصل الخطاب ، وكلّها في الصرف والنحو ، وله في البلاغة والعروض : الطراز المعلم ، وعقد الجمان ، والجامعة ، ونقطة الدائرة .

وللشدياق في اللغة : الجاسوس في القاموس ، وسرّ الليال في القلب والإبدال .

وللبستاني : بلوغ الأدب في نحو العرب ، ومحيط المحيط ، ومختصره قطر المحيط .

٣٩ ـ الجنان ـ الجزء الحادي عشر ـ ١ حزيران سنة ١٨٧٩ ـ ص ٣٥٢ .

٤٠ ـ الجنان ـ الجزء التاسع عشر ـ ١ تشرين أول سنة ١٨٧٩ ـ ص ٦٠٨ .

٤١ ـ انظر : المقدسي ـ الفنون الأدبية وأعلامها ـ ص ١٣٤ .

٤٢ ـ انظر المقدسي ـ الفنون ـ ص ١٢٢ وص ١٢٧ .

❋ ❋ ❋

ابداع

البحر والسفينة وهي!

«فصل صغير من رواية كبيرة»

حنا مينه

بينه وبين البحر، اللغة لا لغة. تتعطل اللغة وهذا جيد «وهذا جيد جداً»، قال بدر الزرقة بغير كلام، فالصمت، في حينه، صلاة. إنني أصلي، كنت أصلي، في قلبي، عندما كانت تهب علينا العاصفة، والمركب يرقص فوق اللجة. نحن، الآن، فوق اللجة، إنما لا رقص.

السفينة لا تمخر، مخترقة بعنف، جدار الأمواج، بل تنساب، كأنما تنزلق، على الماء، فاتحة فيه ثلماً كبير، على جانبيه رغاء الزبد، وانا اتكئ على الحاجز، كأي سائح ابن امه، يتعرف على البحر في سن الشيخوخة، ويختبئ في قمرته ما ان تهتز به السفينة اهتزازاً مريباً!».

أمس كان يجلس على طرف حلقة من الركاب، فوق جؤجؤ السفينة. قالت فتاة شقراء، يابسة كعود على أرض غابة:

– هذه أول مرة اركب فيها البحر.

قال شاب طبّوش:

– وأنا مثلك!

قالت سيدة:

– المهم السلامة..

اجابتها الفتاة الشقراء الضامرة:

– لا سلامة إلا على اليابسة.. أكاد لا أصدق، من شدة الخوف، ان قدميّ ستلامسان الأرض مرة ثانية.

قال رجل:

– نعم! نعم! الأرض امنا.. غاغارين، الذي وصل إلى القمر، قال، بعد عودته، لا طمأنينة إلا على الأرض.

قالت السيدة، وكانت نصفاً، على شيء من ملاحة:

– لو كان هناك من يطمئننا عن الطقس!

قالت الفتاة:

– لنسأل أحد البحارة إذن.

قال بدر:

– اسألوني أنا!

التفت الجميع اليه باستغراب. قالت الفتاة الشقراء الناحلة:

– ولماذا أنت؟ ألست مسافراً مثلنا؟

- نعم! وهذا من سوء حظي!
- تعني ان هناك خطزاً ما؟
- اعني انني سائح مثلكم.. وفي البحر أيضاً!
قالت السّيدة:
- الا تحب ركوب البحر؟
- احب البحر حين اكون أنا هو البحر.
قال الرجل:
- لا أحد يستطيع ان يكون البحر.
أجاب بدر:
- هذا صحيح، لكنني قصدت شيئاً آخر.
قالت الفتاة:
- وماذا يهمنا ماذا تقصد؟ نحن نريد ان نطمئن على الطقس.. هل يبقى كيّساً كما هو الآن!؟

قال بجفاء:
- طبعاً لا!
قالت السيدة:
- «فأل الله ولا فألك»
قال الرجل:
- وما ادراك؟
قال بدر:
- الريح!

حدّق الجالسون في الحلقة على جؤجؤ السفينة، في وجه بدر بمزيد من الاستغراب. لكنه كان قد اشاح بوجهه عنهم، وراح يتملى البحر، كأنما لا وجود لهم بالقرب منه، او كأنه ضجر من اسئلتهم التي لا مبرر لها. ولأن الفتاة الشقراء طلعة بطبعها، وتحب الثرثرة قليلاً، فقد رازته جيداً منكرة ان

يكون سائحاً، هو الذي له، في وجهه، ساعديه، صدره، ثيابه، هيئة المتشرد. وبعد ان اشبعت فضولها سألت:

– هل نفهم، مما قلته عن الطقس، انك تشتغل في الارصاد الجوية؟

قال بجدية:

– اشتغل بعلم الفَلَك!

ضحك بعضهم، وقال الشاب الطبّوش:

– وماذا يقول لك علم الفَلَك؟

– يقول لي انه لن تكون هناك عاصفة، خلال ٤٨ ساعة على الأقل!

قالت الفتاة متوجسة:

– وبعدها!؟

– نأمل ان نتفرج على عاصفة ما!

صاحت:

– وهل العاصفة فرجة؟

رد ببرود:

– ولماذا لا!؟

قال الرجل:

– اعوذ بالله!

قالت السيدة:

– لا تهتموا! قصده اخافتنا.. لو حدثت العاصفة، لا سمح الله، سيكون أول الخائفين، هذا الذي يدعي علم الفَلَك!

قالت الفتاة:

– مهما يكن! مهما يكن! لا يجوز هذا التشاؤم.. هل يرضيك، أنت ياسيد، ان تهب العاصفة وعلى ظهر السفينة هذا العدد الكبير من السياح، وبينهم الأطفال والنساء؟

اجابها بدر دون ان ينظر إليها:

– يرضيني جداً.

نبرت:

– مجنون!

قال بدر:

– الجنون، ياعزيزتي، هو نصفي الأجمل! تصوري ان كل الناس عقلاء، ماذا كان يحدث للعالم؟

قالت الفتاة:

– يعيش بسلام!

– لا اظن!

– كيف لا تظن؟

– لان كل الذين يشعلون الحروب العدوانية، هم عقلاء في نظر شعوبهم، أو بعض شعوبهم على الأقل! وكل المعتدين، في كل مراحل التاريخ، كانوا في نظر انفسهم، وبكل بساطة، عقلاء، يزعمون انهم يريدون، حتى في عدوانهم الصريح، خير الذين يعتدون باسمهم، وهؤلاء، في النتيجة، يدفعون الثمن، في حال انكسار العدوان، والعدوان، كما تعلمين، أو يجب ان تعلمي، الى انكسار، لان للباطل جولة ثم يضمحل، والمثل القريب على ما أقول، هو العدوان الهتلري، الذي بدأ بانتصارات.. ثم ماذا كانت النتيجة؟ الانتحار، ومن الذي دفع الثمن، وبعشرات ملايين الضحايا؟ الجواب واضح: انهم الذين سيقوا، من الالمان وغيرهم، الى الحرب العالمية الثانية سوقاً! صحيح ان هتلر، في النهاية، انتحر، ولكن بعد ماذا؟

ان نهاية المعتدين على غيرهم، كنهاية هتلر، مهما يطل الزمن، وهذا هو حكم التاريخ! وهذا الحكم يشمل المعتدين الاسرائيليين أيضاً، وانتظروا تروا! مصيبتنا، ياآنسة، اننا «عقلاء» أكثر من اللازم!!

أجابت الفتاة بحدة:

– هذه المحاضرة، ياسيد، لا تسوى التعب الذي بذلته فيها.. لاننا، في المآل، لم نستفد منها شيئاً، ما دمنا، كلنا، نعرف التاريخ، وبعضنا، أنا مثلاً، خريجة قسم التاريخ من الجامعة، ولست بحاجة الى محاضرة عنه، منك أو من غيرك!

قالت السيدة النّصَف:

– كنا في البحر فصرنا في الحرب، والكلام، على الاثنين، يجعلنا نرتعب، فهل تتعمد ارعابنا؟

قال بدر:

– لا سمح الله ياسيدتي! كل ما اردته من هذه «المحاضرة الخائبة»، كما اسمتها الآنسة، (وهي على حق ربما) ان افرّق بين عقل وعقل، وبين عقلاء وعقلاء، فالبُلداء كلهم، أو أكثرهم، يدّعون انهم عقلاء بما فيه الكفاية، كي يعظونا بنعمة القعود عن الكفاح، وحتى عن العمل المجدي، ويغرونا بفضائل الكسل، الذي «نأكل معه الهواء» ونحن نستريح، باقفيتنا، على ارائكنا أو طراريحنا!

قال الرجل:

– أنا لست ضدك في كل ما قلته أيها الفتى، لكن ما غايتك من اثارة هذه الرجّة العصبية فينا؟

قال بدر:

– غايتي الرجّة العصبية ذاتها!

– حتى ونحن في البحر!؟

– خاصة لاننا في البحر!

– لماذا!؟

– لاننا بحاجة إلى ايقاظ، حتى نفتح عيوننا على ما حولنا!

– ما حولنا ماء! ما حولنا بحر مخيف!

– البحر ليس مخيفاً بالقدر الذي نتوهم.

قال أحد الجالسين بنبرة ساخرة:

- ومتى يكون البحر مخيفاً؟ هل حين يجعلنا نغرق فيه!؟ عال والله!

قال بدر:

- الخوف، ياعزيزي، هو الغرق الأكبر.. الخائف غارق دون ان يعرف انه غارق!

- لو امتعتنا بهذه الدرر، ما ركبنا البحر.. لماذا بخلت بها علينا قبل ان نركب؟

- لانني لم اكن قد عرفتكم بعد!

- وبعد ان عرفتنا؟

- كنا، جميعاً، قد ركبنا البحر وانتهى الأمر!

- والمعنى ياسيادة عالم الفَلَك!؟

- المعنى في قول الشاعر: «من يركب البحر لا يخشى من الغرق!»

صاحت الفتاة:

- نحن نخشى وكف عن هذا الهذر!

قالت السيدة:

- لا داعي للملاسنة! دعونا نفهم: هل هناك عاصفة ما!؟ هل هناك خطر!؟

قال بدر:

- لا عاصفة ولا خطر، في الوقت الحاضر على الأقل، اطمئنوا جميعاً، وبعد ٤٨ ساعة اعطيكم نشرة جوية أخرى، ارجو ان تكون مطمئنة أيضاً.

سأل المتكلم الساخر:

- نشرة جوية أم نشرة فلكية؟

- كيف تريدها أنت؟

- نشرة تخبيص، كما تفعل الآن!

فكر بدر: «هذا الساحر أكثر الموجودين على مقدمة السفينة خوفاً. السخرية ستارة! وبعده تأتي الفتاة التي تتحرك على مقعد اعصابها! انها خافت لمجرد ترحيبي بقدوم العاصفة، اذا ما قدمت! اختبأت وراء غيرها، والأطفال بخاصة. ولكن لماذا؟ لماذا يابحر؟ هل فعلاً أنت مخيف حقاً؟ وهل يخافونك لانهم يخافون خوفهم؟ كنت مرة على سفينة، وكانت هناك سائحة دانمركية عجوز، وعندما بدأت السفينة تهتز، ثم تضطرب، اصيبت بحالة من الذعر، تقرب من الهيستريا. فقدت صوابها، ايقنت انها غارقة مع السفينة لا محالة، وكي تتجنب الغرق، ركضت طالبة النجاة، لكنها لم تنجُ، فقد سقطت من أعلى أحد السلالم، وتدحرجت نحو قاعة الآلات، حيث ارتطم رأسها بالجدار الحديدي وماتت. أما السفينة التي خشيت العجوز ان تغرق معها، فقد نجت من الغرق، لان اعصاب قبطانها كانت هادئة، فأحسن قيادة سفينته، واخرجها من طوق الاعصار الى المأمن الذي كان وراءه، وهكذا كانت فرحة الركاب مضاعفة: مرة لانهم عرفوا لذة الوقوف على حافة الخطر، ومرة ثانية لانهم تماسكوا فتجاوزوا الخطر!»

قالت السيدة النصف التي كانت على شيء من ملاحة:

- الى ماذا انتهيت بعد هذا التفكير؟

سأل بدر:

- وهل كنت افكر؟

قال الرجل الساخر:

- كان يسبح مع افكاره فقط!

وقالت الفتاة:

- والى أين قادته هذه السباحة؟

قال بدر:

- الى بر الأمان.. البحر جميل، بل هو أجمل الكائنات، لماذا لا تحبونه مثلي؟ واذا كنتم لا تحبونه، فكيف تستمتعون بركوب متنه؟ فوّضوا

أمركم إليه، وعندئذ تصبحون ابناءه، كما أصبحت أنا، ومنذ طفولتي.. البحر يحب من يحبه! البحر يحب ابناءه!

قالت السيدة :

– أنا ابنته منذ الآن، شرط ان يدع السفينة توصلنا إلى حيث نقصد، وبغير عواصف!

وقال الرجل :

– أنا معك مطمئن، لكن بغير عاصفة.. ثم لماذا تتمنى ان تهب العاصفة؟

قال بدر باصراره السابق :

– قلت لكم حتى نتفرج عليها!

صاحت الفتاة :

– نتفرج على العاصفة!؟ وهل العاصفة فرجة!؟

– احلى فرجة ياآنستي!

– أنت، اذن، مجنون، ولمرتين!

نظر إليها بدر مبتسماً وقال :

– وأنت، ياآنستي، صادقة، ولمرتين أيضاً!

* * *

ابــــــداع

شعــر

اعتــرافــات

فــاضل سـفـان *

أنا ماخسرتُ...
ولست أخسرُ
أنْ أغازلَ في زمانِ الجذْبِ
طلعتَك النضيرةْ

* * * * *

---

* فاضل سفّان: أديب وشاعر من سورية، عضو اتحاد الكتاب العرب، من دواوينه: «شاطئ الغمام»، «أناشيد موبؤة».

زمت ركابك ياغريرة وامَّحى
ذاك الحداءُ السمح
يمتلك الرجاءَ العذبَ
يخترمُ المدى
في «الليلة الليلاء»
يرسمُ هاجسُ الرؤيا
يعيد حلاوةَ الإبحارِ
في عمقِ الجزيرةْ
هي دمعةٌ أهرقتها
في ظلمة المنفى
لتزهرَ كلُّ ديرةْ

* * * *

مهلاً شموخُكِ صحوتي
يستنطق المغنى
ويرسم في مساربِهِ
((ظفيرة))
أنا كنتُها . . .
رغمَ اشتغالي في هوى الآتين
أكتم عبرتي همّاً
وأرسل صرختي في الساحِ
مزّقها الصدى بَدَداً

وعزفي
يملأُ الفلوات أعراساً
يجلجل في كوى الغافين
يرشقهم أسىً يصمي
ويمنح وجهك المعشوق بوحاً
هام في سبل أثيرة . .

* * * * * *

أنا في مدار الشمس
أزرع غيمةً زهراءَ
ترحل في دمي مطراً
يزُخ مرارةً
ويعيدُ سيرةْ

* * * * * *

ويدي على الأوجاع قابضةٌ
وأوزاري كثيرةْ
نجوى . . . فديتُك
شوّه العادونَ سحنتَنا
وأضحتْ صافناتُ البيدِ
نهبى
لا رؤى الزبّاء عابقةٌ
ولا انتسبتْ «جليلةُ»

حلباتُنا في ظلمة الاغواءِ نازفة العُرا
وضفافَنا
من نفحةِ الريحان خاليةٌ
فما عادت تداعبها
جديلةٌ
أنا من رحاب «الدير»
زوّدني الفراتِ حكايةً
يزجي لها «الخابورُ»
أغنيةَ الأسى
ويلفُّها حزنُ «القويق»
مكفّناً بالشيح
عانقه الخواءُ . . . يسامرُ الرمضاءَ
لا همسُ الندى يعتاده سَحَراً
ولا أشجى ((هديله))

* * *

هيهاتَ يابردى
ترفُّ بسامقاتِ الحَوْرِ
أشواقي
ويرسم وعدَها «حَرَمونُ»
ـ مخضلَّ الذرا ـ
سفرَ الرجولة

فالوجد في شفتي منىً
أشدو بها
في زحمة الأهواءِ
أين حبيبتي؟
ضيّعتُ ذكراها وأسرار القبيلة
«فالسامري» يعود من بعد الشتات مسربلاً
بالعار يرعفُ سيفه
من حمأة الأحقادِ
لا يروي غليله
وبشاطئ الأردنّ
يكتب سفره المسطورَ من وجع الورى
ويبيع أحلامي
محطمةَ الرجاءِ
تجرجر الأغلال في سوق النخاسةِ
يزدري
بالسبت والآحاد
فالأيام ماعادت تمجّد سرها الغافي
ولم تصفحْ
لحيتان البحار تهاوناً
فالشط والقيعان يقطنها الردى
ولكل طارقةٍ وسيلةْ

من يسألُ الطاغوت . . . . . ؟
فالأهرام جدّف ربُّها
في حضرةِ الماضين والآتين
مافي الأمر حيلة

* * *

سبلي مشتّتةَ الرؤى
وأنا على قدرٍ أتيتُ
أحاكم التاريخَ ياموسى
كفرت بخالقي
فاضرب بألواح الضلال وعزّها
فكتابُ أحمدَ لا يزالُ
يقلّد الأعناقَ أوسمةَ الفدى
والمجدَ
ممهوراً بحدِّ السيف
يكتسحُ الظلام
يطهّر الوطَن الذبيحَ من الوريد إلى الوريد
يكرّم الإنسانَ
اذ يُعلي إرادتَه
فما هنّا وفي الاعماق بلّه

* * *

وغداً . . . بقارعات الغيبِ
أحكامُ الحياة
تبارك الطوفانَ
إذ تجلو ظِلالَ الخزيِ من عبثٍ
وتزهر عادياتُ الأمس ماخامت
على أعتاب خاطرْ

* * *

فالمجد تكتبه الشعوبُ
ويسقط الأوغاد في سغبِ الهوى
ويعود موسى
يلعن الباكين من ورم
ويرجم «عصبةَ الدولار»
جلّلها الخنا
ويهلُّ لي وجه الجليلِ متوجاً
بالكبر
تنفحه رؤى ((الخطاب)) ضوأها السنا
وتمرّ بي
ذكرى (صلاح الدين) هادرةً
ولن يبقى البراق مصفّدا . . كمرا
فأسعده أسىً
إني بدأت مغرّداً

تجتاحني أحلام شاعرٌ . .
يملى فتبتسم السرائر

* * *

عادت لموطنها النسور وأجهشت
في زحمة المنفى
تغازلها الخناجر
هيهاتَ ياوطن المروءة والندى
أن يعبث الأوغاد
في شرف العروبةِ
أو يغامرْ

* * *

ابـــــداع

قصـــة

عودة عبد الله الفاضل

ابراهيم العلوش

لو أنك تعوي برأس كل حزم يا شير
هلك ما عاد لك منهم رجا

«من مرثية عبد الله الفاضل لنفسه ولكلبه شير»

مرثية النباح:

صوت واهن يرسم مساره إلى السماء بخفوت كأنما يودع الرحلة التي ألفها، أو أنه يكابد جاذبية التراب فتهرب آخر أشلائه...

* ابراهيم العلوش: أديب وقاص من سورية، من أعماله مجموعة قصصية بعنوان: «هذا عذب فرات».

الكلب الرابض على مبعدة يودع نباحه ليتهالك تراباً على التلة . . لعل الكلب خانته ضحيته فلم تمت قبله أو أعياه الانتظار فيجري نحو التراب مخلفاً صوته خيطاً رفيعاً لايكاد يتعالى فوقه . . أو لعل الصراخ الذي يدور في داخله بين كلبيته وغريزته لم ينحسم أو ربما انحسم لغير غريزته فأخذت تئده وتحيله تراباً . .

مرثية الضحية لنفسها:

أيها الكلب الرابض لم لم تذهب بعد هل تحرسني أم تنتظر جثتي المدماة؟ لقد أعياك الانتظار، أيها الكلب الطيب إنك تستحق جثتي هدية مني فلماذا تطيل عذابي وسط هذه الظلمة؟ لماذا لاتقترب وتطرد ظمأك بدمي وتئد وهنك بجثتي . . ؟ أيها الكلب الذي يتنحر كمغفل لماذا تطيل عذابي بانتظارك . . ؟

مرثية القافلة التي رحلت:

كان السهل مليئاً بالناس ولم يعد كذلك، رحلت القبيلة بجمالها ورجالها رحلت النساء والخيام، رحل الغناء ورحلت السيوف والنياق والوجوه الأليفة، رحل ماء الظمأ ورحلت نار الدفء ولم يبق غير التراب . . التراب الذي يرحل إليه عبد الله ليرجع تراباً . . .

اشراقة الصباح:

الصباح الندي له عذوبة الماء وأنا ظامىء، الهواء العليل يداعب شفاهي المتشققة ظمأ والشفق الواهن يعيد الأشياء إلى أماكنها، ويوقف اختلاطها ببعضها واختلاطي بها، الدم المنساح على وجهي أكاد أعي لزوجته وأبعاد حفره التي يقطنها، في وجهي . . . أطل على السهل فأجده جديباً، رحل الماء الذي يروي ظمأي، رحلت النياق ورحلت الوجوه الحدوبة والرجال الصامتون حولي، رحل وجه وضحة الذي يعيدني إلى جادة الأشياء . . .

وقع الأقدام الحافية وأرجل الجمال والأفراس والنعاج ومطاردات الصبيان أحالها الغبار إلى آثار واهنة . .

قلت لأبي : وهن شديد يلفني

قالت أمي : أعياك السهر بوضحة

قالت وضحة : لتنم قليلاً ويذهب وهنك

ولم أكد أضع رأسي على المخدة حتى رحلوا، تركوني ظامئاً ورحلوا، تركوا الدم يجري على وجهي، لعلهم خافوا أن يجري الدم على وجوههم فرحلوا . . أنا ظامىء لن يرويني الفرات بكل مائه وهل ثمة ما يروي كل هذا الظمأ . .

الشفق أنار الأشياء والكلب يصدر رائحة الموت وأنا أطل على السهل الخاوي ، أي بلاد تحويكم أيها الراحلون . . من يقتادني إلى الفرات لأروي ظمأي ، هذا الظمأ الذي يجعلني سهلاً مقفراً لاترويه كل مياه السماء ولا كل ماء الفرات . . ؟

ثمة أصوات تتناهى عبر السهل ، أصوات أحاديث أو حداء أو عواء كلب ربما .

لاصوت لشير الذي تلفه رائحة الموت ولا صوت لي لأجذبهم. لعل كلبهم تشده رائحة الموت المنبعثة من شير أو رائحة الدم المتجمد على وجهي . . .

أطل على السهل فأرى سربهم الواهن في مدى السهل ويخرج صوتي عليلا وجارحاً ثم يدوي كأنه يتدفق للمرة الأخيرة .

القافلةالتي حملت عبد الله إلى الفرات:

على بعير منفرد حملوا عبد الله ، مشى البعير بخفة على آثار السهل الواهنة ، مشى على آثار أقدام الشيوخ والرجال والنساء ، مشى على أماكن اللعب وأماكن الغناء والدحة وعلى أماكن السباق واجتماع القبيلة ، ولم يتبع الجمل دفق آثار القبيلة المتجه إلى عمق الصحراء . .

قال عبد الله: أريد الفرات

قال رجل: نستطيع أن نتبع درب قبيلتك

قال عبد الله: أريد الفرات

لم يستطع أحد الاقتراب منه فقط سمعوا صوته والصوت لن يجعل وجوههم تدمى كوجهه...

قال رجل آخر: لماذا لانعجل نهايته؟ وقعقع بسلاحه

قال آخر: حقاً لقد أعياه الجدري وأخشى أن يصيبنا منه.

قال الرجل الأول بحكمة: لقد تعافى.

تراقصت الأشياء أمام عبد الله، غنت وتمايلت دفعة واحدة، لقد تعافى..

- أيها الرجل ماذا تريد لتكون صادقاً في كلامك.

شمله لحن عنيف، هز جسده النحيل، لقد تعافى، ارتسمت الأشياء أمامه بوضوح كالصبح هذه تلة وذاك واد وتلك حصاة وهذا أثر خروف صغير خلفه أقدام طفل يركض ليعيده، كاد أن يصيح بهم أريد أن أرى آثار أقدام وضحة رغم رحيلها معهم..

رحل الجمل الذي يحمل عبد الله على غير طريق القبيلة، كان عبد الله يسمع الأنين المكتوم لقبيلته الراحلة نحو الصحراء، أنين تشعله أمه ووضحة وأبوه الذي يرفع رأسه ليكافح سقوط الدمع الممنوع في القبيلة..

عبد الله يلتقي بالفرات:

نزل عبد الله إلى النهر هزيل الجسد راعشا، كانت فضة الماء تجذبه إليها، أحس بدفء النهر فغمر رأسه، غمره ثانية عبٌ من الماء وهو يغمر رأسه، السهل المقفر في داخله يجتاحه النهر فيشعر برخاوة الطين في داخله، يسمع امرأة مارة على الضفة تغني فيغمر رأسه، يزداد امتداد الطين في داخله، لاتخرج شفاهه من الماء، لقد شذبها الظمأ وشققها وعلى الفرات أن يعيد لحمتها، المرأة ترفع صوتها بعتابة مرة فيترقرق الدمع في عيني عبد الله، إنه ماء الفرات حوله الغناء والذكرى إلى دمع على وجنتيه

بدت وضحة على وجه الماء قادمة إليه، تركت القافلة المتجهة صوب الشمس الغاربة وعادت إليه، تركض على صفحة النهر خفيفة وعذبة، تصيح به انتظرني والقافلة ترحل بأنينها المكتوم نحو الأفق..

يخرج عبد الله ريانا يساقط الماء من جسده بنعومة وانسياب وبرودة لكن شفاهه تطلب المزيد من الماء فيرجع إلى الماء وينغمر فيه، يقوم ويرجع مستلذاً بحركة الماء على جسده وصوت تساقطه، يتهادى إلى الشاطىء الرملي مشبعاً بلذة الماء وصوت العتابا يتناهى إليه نهراً صغيراً يصب في رأسه النشوة.

أيتها الصحراء البعيدة مضى ظمؤك وسهولك الخاوية مضت فالفرات وشجيرات الطرفاء المتزاحمة على الشاطىء وأصوات العتابا تزيل وحشة الفراغ، وضحة تركت القافلة وجاءت تركض، تركض بعيداً عن الأنين المكتوم لقافلة الرحيل الدائم.. متى تصل.. وجه الماء يدفعها إلى الركض لكن الأنين يوثقها إلى القافلة وكأنه يطيل صفحة الماء ليكدها بالركض قبل الوصول.

تطهر عبد الله بالماء وغسل كهوف وجهه المجدور فبدا كخرائب مفزعة، صوت العتابا ينعشه ويدفعه إلى النشوة، يلتفت إلى الفتاة التي تعتّب وقد دفعت نفسها وسط الماء، ثوبها يلتصق بصدرها وهي تخرج من تحت الماء، شعرها يقطر ماء، وجهها يعكس ضياء الشمس وتتلألأ قطرات الماء عليه وصوت عتابتها لاينقطع...

ترجع إلى الشاطىء متهادية، تزداد مساحة التصاق الثوب على جسدها، بطنها الضامرة وسطها، رجليها.... حتى تجلت عارية بثوبها وهي تتأمل الشمس الغاربة، دبت أصوات الحياة في عروق عبد الله وبدأت طبولها تدق، تخلع ثوبها لتجففه، يذهله الجسد الأنثوي، عنقها، ثدياها المتفلتان إلى جوانب جسدها، خصرها المتناسق، المنساب كوجه الماء، وسطها الموحش كشجيرات الطرفاء، فخذاها الناصعان، ساقاها الناحلتان،

قدماها الملوثتان بالرمل، ثوبها يرفرف ورائحتها تجتاحه وتراسيم جسدها تعيده إلى التأمل كعابدو ثني يتأمل ربته اللاهية عن تبتله. . .

تخرج من شاطىء الطرفان لاهية بأغنية تدندنها وثوبها الجاف يداعب جسدها الذي ألف العرى للحظة وصارت تشعر بكل حركة منه. .

تصعد التلة رافعة الثوب إلى ركبتيها وقبل أن تنهي صعود التلة فاجأها وجه عبد الله المجدور فأفزعها، تركت ثوبها يرتمي إلى أسفل رجليها واحمر وجهها بعد صيحة الفزع التي ندت عنها، بدا لها كوحش بري بوجهه ولهجته القاسية وبدت له غزالة تنسى خفتها وتقف بانتظار النهاية. . .

طمأنتها بساطته وكلماته الآسفة، قال: إنه وصل للتو إلى الشاطىء فأمنت على عرى جسدها من الافتضاح، وقال إنه لم ير فتاة بهذه النعومة وهذا الخجل وما قاده إلى المكان هو صوت الغناء العذب أنساه متابعة دربه ووضع فيه شهوة الماء. . تحركت من وقفتها المفزوعة فتحرك ثدياها تحت الثوب بفوضى واضحة قالت إنها شربت من النهر وهي ذاهبة إلى المنزل إذ تنتظرها أعمال المساء الأخيرة قال: هل الماء صاف؟

ردت بالايجاب

قال: هل الماء عذب كوجهك؟

احمر وجهها وبادرت إلى المشي مخلفة اياه في وقفته

قال: إنك جميلة.

التفتت إليه وابتسامة صغيرة تتشكل على وجهها الهادىء.

ما رددته جوقة الفتيات:

فتاة كوردة الخاثر، لها طول عود الزل ورشاقته ولها رائحة النعناع. . انها حفنة الماء التي يحلم بها الظامىء في الصحراء البعيدة أو الربيع يأتيك، بعد طول الجفاف. .

فتاة عنيدة لها رأس من الصوان تزوجت رجلاً غريباً.

رجل لم يعرفه أحد من قبل وجهه منخور كقرية النمل وهو دائم الصمت كالصحراء التي أتى منها.

عبد الله يدمن الفرات والعتابا:

على تلة بعيدة ومطلة على الفرات، بنى عبد الله بيته ليظل صامتاً أمام الفرات، شمسة لاتهدأ حوله، تروح وتجيء، تنظف وتصيح على الدواب، تغني العتابا وتتعرى له فيعيده اشراق جسدها إلى صحوه تنشغل بصف الأشياء في ركن المنزل أو تشاركه شروده لبرهة، سرعان ما تفلت من الصمت لتفاجئه بعريها كيوم رآها على الفرات فترتسم ابتسامته عريضة على وجهه ويغادر اكتئابه، يا لك من انثى بلا مواعيد . . . ماذا لو أتى ضيوف أو وصل أحد الرعاة . . . ليس لهذا الألق أية قيود . . . تصطحبه إلى النهر وتعتب له فتفيض ذكرياته ويفيض حزنه وتحضر الأشياء مجتمعة بنفير ساحر . . . إنها حورية خرجت من الفرات كحوريات الحكايات التي تضيء رؤوس الصغار قبل النوم . . . وورثت شمسة العتابا من والدها الذي يجوب البوادي بربابته ويعد أول عزف لعبد الله على الربابة اصطحبه مساعداً له في تجواله . .

لايعتب عبد الله إلا عندما يضيء جسدها أمامه، ينسى معلمه وينسى الحضور المتحلقين حوله والنساء والأولاد المتجمعين ويبدأ عتاباه الممتزجة بالجسد المضيء وكأنه ذلك الظامىء الذي وصل الفرات لتوه، لايأبه لشيء غير ارواء ظمئه بعذوبة الماء فينغمر بجسدها ووجعها الخافت الذي تئن به دعوة للامتزاج .

تفيض العتابا غامرة الجمع، تفيض بدفق منعش يحيي ذاكرة الحضور ويفتح المدى أمام ارتعاشاتهم الداخلية كأنما يسمعون العتابا للمرة الأولى فيعودون صغاراً، يلعبون على تلة الربيع يقطفون شقائق النعمان أو يجمعون النعناع والبابونج يتصايحون ويتراكضون على التلة أو يخطفون اللمسات من الفتيات ويجبر شاب فتاة جميلة على قبلة طويلة ويحتضنها خلف السفح، المدى أخضر وأصوات الخراف والنعاج تمتزج عالية لحظة الغروب والراعي يصيح مع ابنه كأنما يأمره بايقاف الثغاء الجماعي للقطيع . . .

ينقلهم بغنائه من مساحة حلم إلى أخرى من لحظة فرح إلى لحظة تذكر مرة، يغرقهم بلحظة الفراق بين الفتاة والشاب اللذين تحابا خلف السفح ويفرقة الأهل بعد طول اجتماع وإلى عداوة الصحب بعد طول توافق ووقفة التلة وحيدة مقفرة بعد أن كانت خضراء يتراكض عليها الناس المتأججون فرحاً وسعادة . .

عبر أوتار ربابته وصوته المتعالي بفرح وحزن ينوس عبد الله بالحضور وتنوس أنفسهم التي أبلاها الصمت والفراغ لتتقد جمرات ذواتهم المنسية من جديد . . .

يترقرق الدمع في أعين كانت تأبى الدمع وتزغرد نساء هزهن الشوق إلى الذكريات البعيدة ويتأمل الأولاد الليالي المقمرة التي مرت بهم ويتذكر آخرون موتاهم ويتذكرون حضورهم النوراني في أحلامهم . .

يصيح كهل «الله . . الله» كأنما به توق شديد للعودة إلى الصبا والعشق ويدمدم آخر «أوقف سيرك أيها الغريب» .

لكن نور شمسة يؤجج عبد الله فتتقد النيران عالية وتصدر أصواتاً غامضة كأصوات الطرفاء عندما تتأجج فيها النار ذات مساء شتائي فتنجذب الأجساد إلى الدفء والعيون تتأمل طويلاً جمال النار المتراقصة . . . . صفراء وحمراء عالية ومتسعة، تنقطع حكاية المساء للحظات والعيون تختزن طيف الألوان الذي تتمايل به النار، وتختزن القلوب صوت عبد الله وتنشره عبر البادية شيئاً جديداً في حياتهم كالنعناع أو كتلة على الطريق أو كنجمة يتأملها المتأرق أواخر الليل .

ما حدث لعبد الله ذات يوم

عاد يوماً إلى تلته المطلة على الفرات، كان مرهقاً من تجواله ففرشت له شمسة وغفا لم تتسنَّ لها ملاطفته ولم تعر له لم تحك له عما حدث في غيابه لكنها حامت حوله كفراشة، كانت خفيفة وتتواجد حيثما التفت، استيقظ أواخر الليل ولم تشعره باستيقاظها عندما خرج إلى باحة الدار . . .

كانت نظرته مليئة بالغموض ووجهه شديد الكآبة، كأنه منصرف إلى شيء داخله أو منكب على نقل حجر في ذاته من مكان إلى مكان، تحت الحجر كانت ترقد هوة، هوة عميقة بلا قرار، كان الأنين الخافت يتصاعد وخطى الرحيل إلى عمق الصحراء تمر على جسده، أقدام الأولاد والنساء والرجال والرواحل تطؤه وهو ممدد في باحة الدار والأنين الخافت لقافلة الرحيل يمزجه بالقافلة المتجهة إلى المجهول . . .

توافدت إليه الوجوه تترى وجه أمه الثكلى، وجه أبيه المغالب دمعته، وجه وضحة، وجه ناقته ولمعان سيفه في الضحى وصوت عدو الخيل وهي تندفع إلى الغزو وحداء النساء لشحذ همم الرجال اليرجعون واللايرجعون، انطلقت فرس صهباء كالبرق وعبرت المنازل، صاحت الفتيات للدحة وتمايلن بالسيوف، خرجت فتاة من صيوانها مخفورة إلى الدحة، كانت كئيبة وشاردة من أثر عزلتها لكن توقاً شديداً يجتاحها للركض عبر السهل أو التمايل بالسيف حتى الانطفاء . . .

أسرج عبد الله فرسه واعتلاها، نظر بصمت إلى شمسة ونظرت بصمت إليه، لابد للغريب من هذا اليوم ولابد للتي تتزوج الغريب من هذا اليوم، لم تسأله عن عودته ولم يقل لها شيئاً وترقرق الدمع عينيها وهي تتأمل الفرس التي تعبر السهل المخضوضر إلى الصحراء . . .

عبد الله في عرض الصحراء:

بحار السراب تقاذفته وتقاذفه الظمأ والدروب الواهية الأثر لكن الأنين المكتوم يشده إلى عرض الصحراء، أنين يحيل إلى سراب يتموج صوب بحور السراب التي تملأ الأفق . . .

مر بمضارب شتى، مضارب لعشائر يعرفها ومضارب لعشائر تطلب قبيلته ثأراً أو غزواً قديماً، مضارب أعيتها السهول الخاوية بصمتها وفراغها واندثرت تحت بحار السراب . . .

عبد الله يدخل مضافة قبيلته:

لم يكن سلامه ملفتاً لجلاس المضافة، لم يقوموا بوجهه أو يقطعوا حديثهم ولم يخلوا مكاناً له فجلس على التراب، شاعر عابر يرتزق بربابته وبصوته لكن وجهه المنخور يثير الذعر . . .

الوجوه تتتابع أمامه، وجوه كانت أليفة في صباها وأضحت نائية، أولاد وشبان لبسوا لحى ومحارم وعقلاً ثخينة، غضنوا وجوههم وتقاسموا الأدوار، وجه يحكي ووجه يسمع ووجه ينكب أمام وجه أو يتوارى عن نظراته ووجه متورد جهوري الصوت ووجه مكتئب ينتظر نهاية لمعركة تنشب في رأسه . . صوت الربابة بدأ واهناً وتعالى.

. انقادت الوجوه إلى الصوت الغريب ناسية أدوارها وتعالى الصوت أكثر، استجمع عبد الله بحاره ليلجها، بحر الموت على التلة المنسية وبحر الفرات وائد الظمأ وبحر شمسة المشع بألق . . .

نسيت الوجوه أقنعتها واستيقظ في دواخلها لهو الصبا وانطلاقته وصحا العجائز في الركن من غفوتهم كأنما هاتف يدعوهم إلى أيامهم البعيدة.

«هذا الصوت ليس غريباً» قال عجوز يغالب ألماً غامضاً.

وأكد آخر ألفة الصوت لكن الربعة كانت تتقد بصوت الرجل المنخور الوجه الذي أضحى سيد المكان، غادرت الوجوه أقنعتها وعادت فتية تتراكض في السهل المستسلم لرذاذ خفيف بعد ليلة لم يهدأ مطرها.

صاحت إحدى النسوة المتحلقات حول الربعة «انه عبد الله» وتعالت الأصوات «انه عبد الله» حتى وقف مذعوراً كغزال أعياه الطراد، تراجع إلى الخلف والجمع يحجمه الصمت المفاجيء، اعتلى فرسه وقال انه عبد الله الذي مات على التلة . . .

تصايحت النسوة تصايح الرجال والأولاد لكن فرس عبد الله كالومض توارت به بعد أن أطفأ الأنين المكتوم الذي لازمه طيلة سنوات الفرات.

الملامح الاجتماعية لثورة الاتصال المتقدمة

د. علي وطفة

سجلت التكنولوجياالاتصالية المتقدمة تطورا مذهلا في النصف الثاني من القرن العشرين وأدت بدورها إلى تغير عاصف وسريع في مجال الحياة الاجتماعية الثقافية وخاصة في مجال الاتصال ووسائل الاعلام. لقد أحدثت هذه الثورة التكنولوجية الجديدة ثورة كوبرنيكيه في مجال القيم والمفاهيم والعقائد وأنماط السلوك عند البشر. وازاء هذا الاندفاع الحضاري المذهل جند العلماء والمفكرون طاقاتهم العلمية والفكرية،

د. علي وطفة: باحث من سورية، أستاذ في كلية التربية بجامعة دمشق، له عدد من المؤلفات.

منذ ثمانينات هذا القرن، لدراسة أثر ووظيفة الاخطبوط التكنولوجي الذي يهدد القيم الإنسانية في جوانبها الخلاقة ولاسيما في العلاقات الإنسانية. ويتمثل الاخطبوط الاعلامي في منظومة من المخترعات دائمة التطور والتي تتجسد في الحاسوب، والتلكس، والفيديو، والكوابل الأرضية والفضائية ـ والاقمار الاصطناعية ـ والهاتف «المنتيل» minitel والتليتكس، والفيديوتكس، والفاكس.

وتكمن السمة العبقرية لهذه التكنولوجيا الاتصالية الجديدة في جوانبها الاتصالية التفاعلية وهي بذلك بمثابة ثورة متقدمة بالقياس الى الاتصال وحيد الاتجاه الذي يتمثل في وسائل الاعلام التقليدية كالتلفزيون أو الراديو أو الصحافة.

ويضاف الى ذلك أن الوسائل الجديدة تستطيع أن توجد في اطار من التكامل الاستراتيجي فيما بينها. اذ يمكن لنظام الكابل التلفزيوني التفاعلي أن يحتوي على حاسوب من اجل استقبال رسائل قادمة من المنازل. ويمكن أن يحتوي على قناة اتصال مع الأقمار الاصطناعية التي تتيح انظمة جديدة للاتصال مع قنوات خاصة بالكوابل. ومن أجل المقاربة يمكن القول على سبيل المثال إنّ هناك شبكة اتصالية بين التليفون والحاسوب والفاكس والفيديو والمنيتيل والتلفزيون. ويعني ذلك أن التكنولوجيا الجديدة لم تؤد الى إيجاد نظام جديد للإتصال فحسب وانما اتاحت توظيفا جديدا لوسائل الاعلام التقليدية: راديو تلفزيون صحافة.

ولقد ادى ظهور التكنولوجيا الجديدة المتقدمة إلى ولادة إتجاهات فكرية جديدة في مجال الاتصال والاعلام. واقتضى ذلك من الباحثين هجر مناهجهم التقليدية في البحث والسعي إلى ايجاد مناهج جديدة أكثر قدرة على دراسة الجوانب المعقدة للوضع الإعلامي الجديد.

يتحدد المجتمع «الإتصالي» اليوم بمدى قدرة كل فرد فيه على ايجاد

علاقة ضرورية مع العالم بكامله . وبالتالي فان بداية العصر الاتصالي لايعني بالضرورة نهاية عصر وسائل الاعلام الجماهيرية وانما يعني وجود انماط اتصالية جديدة بعيدة المدى تستفيد هي ايضاً من التكنولوجيا الجديدة .

واستطاعت الثورة الإعلامية المتقدمة أن تؤدي الى بناء ظاهرة جديدة بالغة الاهمية في اطار هذا العصر الجديد تتمثل في ظهور البعد الانفعالي للاتصال عبر الزمن . وهذا مايسميه توتيه (Toutier) وسائل الاعلام الذاتية (Self media) والتي تسمح بعملية تفاعل ذاتية بين الفرد وذاته وذلك عبر الزمن . ويشير هذا الى الوثائق الشخصية التي يمكن تسجيلها لقد كانت الكتابة في عصور ماضية هي الأداة الوحيدة المعروفة من أجل كتابة الأرشيف والوثائق الخاصة والملاحظات التي تتصل بالعمل . ان الاتصال الذاتي عبر الزمن قد أصبح منذ اليوم تقليديا يميل الى الاتساع بفضل التكنولوجيا الجديدة . فالمسجلة والفيديو يتيحان اليوم جوانب واسعة لعملية اتصال ذاتي .

وتتمثل احدى أهم خصائص الثورة الإتصالية الجديدة في قدرتها على تخطي حدود وقانون التقارب الإتصالي كما يلاحظ مولز MOLES . فالتكنولوجيا الجديدة تتيح للأفراد منذ الآن تجاوز مستوى المسافة المطلوبة لعملية الاتصال . أي أنها تتيح للفرد أن يدخل في علاقة مع أي كان ، وفي أي مكان ، دون أي احساس بصعوبة الاتصال المباشر كعامل محبط يركز على أهمية الاتصال والتفاعل المباشر (MOLES ١٩٨٦ ، ١٨٦) .

فعالم الاتصال اليوم يتجاوز حدود وسائل الاعلام الجماهيري التقليدية . فالاقمار الاصطناعية وكاسيت الفيديو والبريد الاليكتروني الخ . . . تشكل اليوم احدى الجوانب الهامة في عالم الاتصال بين الناس . ولكن ماهو مهم اليوم هو أن نعرف ماذا تحمل هذه التكنولوجيا في طياتها للانسانية وللثقافة والديمقراطية والقيم .

معطيات وسائل الاعلام الجديدة:

يعد ظهور الاعلام الجديد نتاجا لعملية تقارب بين الوسائل السمعية- البصرية والمعلوماتية (الحاسوب). ويقترح كل من ايميري G. Emery وبال F.Balle تصنيف هذه الوسائل في مجموعتين:

١- تشتمل المجموعة الاولى الوسائل التي ظهرت حديثا والتي أدت الى تضاعف قدرات الوسائل التكنولوجية التقليدية في بث وتحويل النصوص والمعطيات والصورة والصوت كما هو حال الكابلات والاقمار الاصطناعية وعمليات التنسيق الممكنة بينهما.

٢- وتشتمل المجموعة الثانية على التجهيزات الحديثة التي تسمح للأفراد بالوصول عبر اشارات صغيرة على الخدمات الخاصة للبرامج المتاحة وفقا لاختيار محدد كالفيديو والرمزية التي تعني الوصول الى برامج الراديو والتلفزيون عبر نظام من الرموز (الكود) المحددة.

تعزز التكنولوجيا الجديدة قدرات شبكات الاتصال التقليدية، فالتلفزيون ذو الدارة المغلقة- الموزع الذاتي- يقدم امكانية نقل اشارات متلفزة عبر محاور ذاتية أو عبر قنوات بصرية. وهو يشمل على جملة من التجهيزات الفنية التي تصله بمحطات تمثل رأس الشبكة، مثل هذه الشبكة الكابلية تسمح بوصول مجموعات من المنازل بعضها مع بعض والتي تتيح للمستهلكين تبادل الرسائل والمعطيات والصورة والصوت.

لقد استخدمت هذه التقنية (الكابل التلفزيوني) في بلجيكا منذ أكثر من عشر سنوات وبلغت نسبة ٨٠٪ المنازل المجهزة بالشبكة التلفزيونية الكابلية. ووصلت هذه النسبة ٥٠٪ في كندا، وبلغت ٣٠٪ في الولايات المتحدة الامريكية. ويلاحظ في هذه البلدان تأثير هذه التقنية على طبيعة الحياة الاجتماعية. وتأتي أهمية هذه التلفزة الكابلية بأنها تسمح للناس بالحصول على صورة افضل والوصول إلى البرامج الاجنبية التي لاتبث على الموجات الأثيرية وأن تقدم للمستهلكين امكانية الحصول على برامج تلفزيونية مدفوعة الأجر.

وتمثل الاقمـار الاصطناعيـة المباشرة اليوم بحق كابلات اثيرية تقوم بخـدمـة التلفـزيون بشكل مبـاشـر. وعلى المستـوى التـقني يمثل القـمـر الاصطناعي محطة خـاصـة للبث تتـمـوضع في مكان يبلغ ارتفـاعـه آلاف الكيلومتـرات في الفـضـاء (حـوالي ٣٦٠٠٠ كيلومتـر). حيث تستـقبل الاشارات التي تصدر عن هذه الاقمار بشكل مباشر عن طريق الهوائيات الخاصة بالمنازل. وتساعد هذه التقنية عمليا على زيادة عدد الأفراد الذين يستقبلون البرامج التلفزيونية. ويضاف إلى ذلك أن الأقمار الاصطناعية يمكن لهـا أن تحقق اتصـالا مع الكابلات الأرضيـة وشبكات الاتصـال الأرضي. ويمكنها أن تحقق فوائد صناعية هامة بالنسبة للبلدان النامية. وقد أثارت هذه الأقمار صراعات سياسية حتى في أوربا حول المناطق التي يسمح للاقمار الاصطناعية أن تغطيها لبث برامجها واشاراتها.

وتتميز وسائل الاعلام الجديدة التي ظهرت مؤخرا بخاصية مشتركة تتمثل في أنها تتيح للأفراد، وعلى نحو واسع، الاتصال بسهولة مع مختلف الجهات والمواقع التي يوجدون فيها. فالفيديو وقارئ (آلة العرض) الشريط الممغنط يتمثلان بوصفهـما اداتين لتوزيع الصورة المرئية على مستوى الاستهلاك الشخصي وكلاهما يعتمد على شاشة التلفزيون في عرض الصور وذلك من أجل عرض الصور المسجلة.

لقد حقق الفيديو نجاحا منقطع النظير في أوربا (يوجد هناك مليونان من هذه الأجـهـزة في فـرنسـا وخـمس مـلايين في ألمانيا الاتحادية في عـام ١٩٨٤). ويكمن سبب نجاح انتشار هذا الجهاز في أوربا في اغلب الاحوال الى امكانية الحصول على برامج خاصة تلبي حاجة الأفراد بالشكل المناسب.

ويشتمل نظام «الفيديوغراف» على جانبين اساسين متطورين هما «التيليتكس» الذي يعتمد على شبكة الموجات الهرتزية للراديو والتلفزيون، و«الفيديوتيكس» الذي يعتمد على شبكة الهاتف ويمثل «التيليتكس» وسيلة اعلامية تسمح لمستخدمه أن يتصل من بعد وعندما يريد، عبر شاشة مجسمة

وأن يرسل صورا ضوئية، ويسجل التيليتيكس وجوده في فرنسا منذ عام ١٩٧٧ فهو يسمح على سبيل المثال بمعرفة الاخبار والنشرة الجوية والسوق المالية والمعلومات الادارية المختلفة.

ويعد «الفيديوتكس» وسيلة اعلامية تسمح بعملية تبادل الرسائل والاشارات والنصوص (وبعض الصور)، وذلك عن بعد بواسطة شاشة صغيرة وقد جرب هذا الجهاز عام ١٩٨١ وهو يقدم خدمات معلوماتية متعددة، ومن أهم منجزاته أنه يسمح بالحوار والاتصال بين الآخرين، وهو أشبه مايكون بالهاتف ويضاف إلى ذلك انه يعتمد على شبكة الخطوط الهاتفية في عملية التحويل، وبفضل الحوار الممكن عن بعد يمكن الحديث عن نوع من التفاعل بين الأفراد لذلك فإن«الفيديوتكس» ليس مصدرا للمعلومات فحسب، ولكن يمثل وسيلة من وسائل الاتصال. وهو يتيح عمليات كالحجز في المطاعم والطائرات والطلب عن بعد، الخاص لبعض الخدمات كما يسمح بإجراء عمليات بنكية ومالية مختلفة.

وظهرت مؤخرا أداة اتصال أخرى يطلق عليها تسمية «التلفزيون المأجور "Televisiona peage"» والذي يسمح لمستخدميه بالحصول على برامج تلفزيونية خاصة في المنزل بواسطة «منظم كود» وهو جهاز يتم تأجيره أو بيعه بشكل مسبق إلى من يريد استخدامه، ويتميز مبدأ التلفزيون المأجور بالبساطة حيث يزود المستهلك بأقنية تلفزيونية اضافية بالنسبة للأقنية العادية للتلفزيون. وتتيح هذه الأقنية للمستهلك أن يشاهد نماذج من البرامج التلفزيونية الخاصة، ومثال ذلك في فرنسا مايسمى بالقنال الاضافية Canal" "Plus والتي بدأ استخدامها منذ عام ١٩٨٤ والتي تعتمد على ترددات هيرتيزية من أجل بث برامجها. ولايوجد هنا تمويل اعلامي حيث يقوم المستهلكون بتغطية نفقات وأرباح هذه القنال عن طريق الاشتراك الشهري المحدد، وتقوم هذه القنال بعرض البرامج والأفلام السينمائية والتلفزيونية الحديثة ولكن مستقبل هذه القنال مرهون الى حد كبير بمدى الطلب الذي يعلنه المستهلكون.

وسائل الاتصال الجديدة وحرية التعبير :

اثارت وسائل الاتصال الجديدة مسألة حرية التعبير وبدأت تطرح نفسها من جديد. إن وسائل الاعلام الجديدة تقدم تسهيلات جديدة للتعبير والمعلوماتية. ومع ذلك فإن قلق الباحثين المتعلق بتأثير وسائل الاتصال الجديدة على القيم الاجتماعية في حرية التعبير لايمكن أن ينطلق دون أسس علمية عميقة.

يترافق قدوم وسائل الاعلام الجديدة ويترافق مع مركزية مكثفة لوسائل الاتصال: كالصحف والراديو والتلفزيون. وهنا يكمن السبب الوجيه الذي يدعو إلى الشك في طبيعة هذا التطور ووصول كل فرد إلى المعلومات.

إن حرية التعبير مسـ[illegible] تضرب جذورها عميقا في تاريخ البلدان الديمقراطية وهي الشرط الأولي للمجتمع الليبرالي الحر. لقد شكلت تعددية المصادر الاعلامية سلاحا حقيقيا في متناول الشعوب ضد الدعاية وضد احتكار حقوق الكلمة وضد ارهاب الايديولوجيا.

ولابد لنا في التركيز في هذا السياق على أهمية الفصل بين حرية الصحافة وحرية الرأي؛ لأنه غالبا مايخلط بين الأمرين. ويلاحظ انه فيما يتعلق بوسائل الاعلام الإلكترونية كالراديو والتلفزيون أنها قلما تستفيد من حرية التعبير، وذلك بسبب الرقابة التي تفرضها الدولة منذ لحظة البث والارسال. وفي الوقت الحالي ومع تزامن استخدام التقنيات الالكترونية في مجال الصحافة فإن السؤال الذي يطرح نفسه بقوة هو: هل يمكن أن تستعيد هذه الأداة الجديدة من الحرية المعطاة للصحافة أم أنها ستخضع للرقابة كما هو الحال في الراديو والتلفزيون؟

إن احدى النتائج الهامة لظهور التكنولوجيا الجديدة تكمن في الخلط بين مختلف الانماط الاتصالية. وتحت تأثير التكنولوجيا الجديدة لايوجد اليوم «مهمات خاصة ومحددة» لكل وسيلة اعلامية كما كان هو حال وسائل

الاعلام في الماضي القريب. حيث لم تعد الصحف اليوم المصدر الوحيد للمعلومات.

تقتضي وسائل الاتصال الجديدة اليوم ضرورة التفكير ومن جديد في مسألة حرية التعبير. ولا تتوقف المسألة عند حدود حرية تصدير المعلومات بل تتعدى ذلك إلى مسألة حرية الاستقبال.

يبين تقرير مكبريد Mc Bride في هذا الخصوص على المستوى الدولي أن بلدان العالم الثالث قد رفعت احتجاجها مطالبة باحداث التوازن المعلوماتي بين الشمال والجنوب. وقد أدى ذلك إلى تشكيل لجنة دولية من قبل المدير العام لليونسكو تقوم بدراسة هذه المسألة وكان اعضاء هذه اللجنة يمثلون بعض الشخصيات العالمية المعروفة، وكل منهم كان يمثل بلاده، وقد رأس هذه اللجنة السيد ميكريد، وقدمت هذه اللجنة تقريرها في شباط عام ١٩٨٠.

أشار التقرير المقدم من قبل اللجنة الى وجود أربع وكالات غربية عملاقة وعالمية للمعلومات هي أسوشياتد برس Associaed Press واليونايتد برس United Press في (الولايات المتحدة) ووكالة فرانس برس France Press في (فرنسا) ووكالة رويتر Reuter في (بريطانيا)، وقد اتهمت هذه الوكالات بأنها تركز اهتمامها على البلدان الغنية، واتهمت ايضا بأنها تعطي صورة تتطابق مع اهتمامات ومصالح البلد الذي تتابع نشاطها فيه. هذا من جهة ومن جهة أخرى يبرز التقرير أهمية بناء نظام معلوماتي جديد تكون فيه دورة المعلومات متوازنة ومتكافئة بالاتجاهين. ولقد واجه التقرير جملة من الاعتقادات من الجانبين حيث اعلنت البلدان الجنوبية ضرورة الغاء الحلول التكنولوجية لمسائل الاتصال، ولكن البلدان الغربية، مع اعترافها بشرعية الاحتجاج المعلن للبلدان النامية، فإنها اعترضت على مايسمى بالحصار الذي تمارسه البلدان النامية على شعوبها تحت اسم الديمقراطية المزيفة للاتصال ووسائل الاعلام الذي يتم تحت تأثير حكومات هذه البلدان.

تتحدد شرعية حرية الاتصال في البلدان الديمقراطية بعوامل تقنية وبضرورة الحفاظ على الأمن. اما مايتعلق بديمقراطية التفكير، فإن ذلك يمكن أن يتحقق في الشارع، وللجمهور الحق في ذلك. وبالتالي فإن الأجهزة السمعية البصرية تتضارب مع نموذج الصحافة، حيث لكل الحق في أن يعلن مايشاء، بشرط أن لايلحق ذلك الأذى بالآخرين. وأخيرا فإن العلاقة بين وسائل الاعلام والدولة تطوّع بما يحقق احترام الجمهور وهذا يعني هؤلاء الذين يقرأون ويستمعون ويشاهدون والذين يتواصلون عبر هذه الأدوات.

وسائل الاعلام الجديدة واللامساواة الثقافية:

مثل ظهور كل أداة اعلامية خطوة متقدمة نحو تحقيق ديمقراطية الثقافة والمعرفة ومع ذلك يلاحظ دائما أن وسائل الاعلام تغني ثقافيا من هو في موقع الغنى الثقافي والمعرفي. والسؤال الذي يطرح نفسه هو: هل يمكن أن تشكل هذه الوسائل الجديدة جسرا نحو ديمقراطية المعرفة أم أنها ستلعب دورا جديدا في تكريس التباين المعرفي؟ الاشارات الاولى لاتلبي رغبة المتفائلين، ويبرز ذلك في ارتفاع اسعار هذه الوسائل. على سبيل المثال لن يتاح لكل فرد أن يحصل على هوائي فضائي (استقبال اشارات الاقمار الاصطناعية) وبالتالي فإن الاشتراك في خدمات الكوابل الأرضية يكلف مبالغا لايستهان بها على مستوى الدخل الفردي اذ يكلف هذا الاشتراك مالايقل عن ٢٠٠٠ فرنك. ويلاحظ أن سعر جهاز الفيديو يتراوح بين ٢٥٠٠ إلى ٧٠٠٠ فرنك وسعر الشريط يتراوح بين ٦٠ إلى ١٦٠ فرنك. ويضاف إلى ذلك أن الاشتراك في الكابل الأرضي غير ممكن في أي مكان وهذا يعني أن مثل هذا الاشتراك غير متاح للجميع. وأن الجميع لايستطيع الاستفادة من نظام التكنولوجيا الجديدة. فالعامل الاقتصادي لايشكل العقبة الوحيدة أيضا ازاء ديمقراطية الثقافة. ولقد اعتقد السياسيون، وذلك منذ زمن طويل، أن خفض اسعار حضور المشاهد المسرحية يمكن أن يسهم في تعميق ديمقراطية

الثقافة. ولقد بينت التجربة فيما بعد أن نشر دور الثقافة وأن خفض اسعار الدخول إلى المسرح والسينما لم يعزز اهتمام الجمهور الشعبي بل كان ذلك كله لصالح الطبقة المتوسطة.

وغالبا مايغيب عن البال أن انتشار التجديد يقتضي دورة زمنية جديرة بالاعتبار. لقد اشار كل من د. دوزيير D. Dozier ود. ريس D. Rice(عام ١٩٨٤) أنه يجب أن ننتظر مئة عام لنرى بعدها أن نصف سكان الولايات المتحدة الامريكية يقرؤون الصحف بشكل منتظم. وعلينا أن ننتظر سبعين عاما لكي نصل الى هذه النسبة بالنسبة لمن يستخدم الهاتف، وعشر سنوات من أجل الاستماع المنتظم إلى الراديو، وعشر سنوات من أجل استخدام التلفزيون العادي.

ويلاحظ في هذا الخصوص أن استخدام التلفزيون الكابلي قد شمل ٢٠٪ من السكان في فرنسا وذلك بعد ثلاثين عاما من توظيفه وذلك حسب تقديرات عام ١٩٩٠. ويقدر الباحثون ان استخدام الفيديوتكس سيكون من نصيب البيض الذين تتراوح اعمارهم بين ٢٥ إلى ٤٥ عاما من جنس الذكور والذين يتميزون بمستوى تحصيل علمي عال. والذين يمارسون مهنة عالية ويحصلون على رواتب جيدة تصل إلى ٣٠٠٠٠ دولار أي مايعادل ٢٠٠٠٠٠ فرنك سنويا.

ويلاحظ على المستوى الفرنسي أن التباين الاجتماعي على مستوى التجهيزات هو أقل بكثير فيما يتعلق بالجوانب الأخرى. في عام ١٩٦٢ بلغت نسبة الذين يملكون جهاز تلفزيون ٣٨٪ من مجموع الشريحة الاجتماعية العليا فئة الأطر العليا والمهن الحرة وذلك مقابل ٢٧٪ من فئة العمال.. وفيما يتعلق بملكية «الفيديو» فإن هذه الملكية ليست حكرا على الفئات الاجتماعية العليا حيث يمثل العمال الذين يملكون هذا الجهاز ٢٠٪ من مجموع الملاكين في فرنسا.

ومن الملاحظ انه عندما يتم طرح تكنولوجيا جديدة في الحياة

الاجتماعية فإن طريقة استخدام هذه التكنولوجيا ليست واحدة. وفي هذا السياق يلاحظ أن أغلبية مالكي أجهزة الفيديو يستخدمون هذه الأجهزة لقضاء وقت الفراغ وتسجيل الأفلام والبرامج التلفزيونية بينما تستفيد الأقلية من هذه الأجهزة وتوظيفها في عملية التعلم والعمل كتعليم اللغات على سبيل المثال.

ولابد لنا في هذا السياق من الاشارة إلى التجربة التي أجريت في بنسلفانيا Pennsylvania والتي تتعلق باستخدامات النظام التفاعلي لدارة كابلية مغلقة مخصصة لاستخدامات الاشخاص المسنين. وهو نظام يتيح للمسنين اجراء اتصالات فيما بينهم وبين رجال الادارة العامة. والفكرة الرئيسية لهذه التجربة تكمن في اعطاء المسنين امكانية الاتصال فيما بينهم والمشاركة في النشاطات المختلفة والحصول بسهولة على الخدمات المتوافرة والتي يحتاجونها على سبيل الاحتمال. وقد قدمت هذه الخدمات الاتصالية بشكل مجاني. وقد بينت هذه التجربة أن المسنين لم يستخدموا هذه التكنولوجيا الاتصالية في مستوى واحد وطريقة واحدة وأن بعضهم لم يستخدم هذه التكنولوجيا على وجه الاطلاق.

هذا وتدخل الخبرة التقنية كعامل اساسي وهام في درجة الوصول إلى هذه التكنولوجيا واستخدامها. ومن الجدير بالاشارة ايضا أن معالجة هذه التكنولوجيا واستخدامها يحتاج إلى قدر ما من المعلومات التكنولوجية. (كما بينا ذلك سابقا). وهذا يعني أن مدى الوصول إلى هذه التكنولوجيا واستخدامها مرهون بعاملين هما حيازة هذه التجهيزات وحيازة المعلومات الضرورية لاستخدامها.

لنفترض من حيث المبدأ أن الصعوبات الخارجية قد أزيلت تماما هل يمكن لازدياد المعلومات أن يؤدي إلى ديمقراطية حقيقية في مجال المعرفة والمعلومات؟ من أجل الاجابة على هذه المسألة نجد أنفسنا أمام رأيين مختلفين. يتميز الرأي الأول بالتشاؤم لأن اتساع مجال المعلومات يؤدي إلى

مزيد من التباين والتنوع ويشكل نوعا من الحواجز الجديدة أمام ديمقراطية التعليم. وعلى خلاف ذلك يميل الرأي الآخر إلى التفاؤل وينطلق من فكرة ماك ليهان MC Luhan حول «المدينة الكونية» والتي تشير إلى مدينة عظيمة يتقاسم الناس فيها القيم التعاونية ويصبحون أكثر تنورا وانفتاحا وذلك بفضل اتساع مجال وسائل الاعلام التي تضع حدا لوجود حواجز معرفية بين الناس.

ويبدو لنا أنه لمن المبكر جدا أن نستقرئ المستقبل. ومع ذلك فإن تاريخ الانسانية غامر بالأمثلة التي تبين أن الكائنات الانسانية تحاول دائما وكلما كان الأمر متاحا أو ممكنا أن تستحوذ على الأشياء وتستخدمها من أجل مزيد من الامتيازات والسيطرة. وكل مايمكن للمرء أن يتمناه هو أن تجري الأمور على حدود ما قد حدث في ماضي الانسانية.

محتوى وسائل الاعلام الجديدة:

يرتبط تأثير وسائل الاعلام إلى حد كبير بنوع المعلومات وتنوع المعلومات التي تكرسها. ومن المعروف أن تعدد الاتجاهات لايمكن أن يكون معادلا لتنوع المحتويات. ومن أجل أن يصبح التنوع قائما يصبح من الضروري أن تكون المحتويات غزيرة جدا وليس ذلك هو واقع الحال في المرحلة الراهنة. يكمن أحد أسباب عدم الكفاية في أن وسائل الاعلام الجديدة لاتحتاج اليوم إلى نظام خاص للتشغيل Softwar وذلك على خلاف المراحل الماضية حيث كان المنتجون مجبرين على تزويد كل جهاز جديد بنظام محدد للتشغيل.

ماتعنيه اليوم مدينة مزودة بالكوابل هو القدرة على تزويد سكان هذه المدينة بشبكة من الأقنية معدة لتأمين خدمات جديدة. ومن بين هذه الخدمات الجديدة وجود برامج محلية تمكن من الوصول إلى معلومات تتعلق بالنشاطات الثقافية والاجتماعية والسياسية والادارية التي تهم السكان. وهذه المعلومات تخضع بشكل دائم لعملية تنظيم مستمر لتواكب التغيرات

الجارية في مجال النشاطات والمعلومات. وتتيح هذه البرمجة المحلية للسكان نوعا من التفاعل في اطار الحياة الاجتماعية وهي بذلك تمثل عاملا ديناميا فاعلا في حياة السكان.

ويمكن لنا أن نصنف مشاهدي التلفزيون إلى فئتين اساسيتين وذلك وفقا للتصنيف التقليدي وهما: فئة الذين يشاهدون التلفزيون وفئة الذين يشاهدون البرامج. حيث لاتعطى نوعية البرامج أهمية كبيرة بالنسبة للمجموعة الأولى إذ يشاهدون جملة البرامج التلفزيونية وتمثل هذه الفئة أغلبية مشاهدي التلفزيون. وتضم المجموعة الثانية، وهي الأقل اتساعا، الأفراد الذين يشاهدون التلفزيون عندما تكون هناك برامج محددة تثير اهتمامهم. ويمثل التلفزيون بالنسبة لهذه الفئة سواء كان التلفزيون الكابلي أو التلفزيون الاثيري تجديدا فكريا ومعرفيا وذلك لأنه يتيح لهم اختيارات بالغة التعدد.

ويتميز التلفزيون الكابلي بتقديمه لبرامج بالغة التنوع. وهذا من شأنه أن يلبي حاجة الأفراد المتنوعة الذين تجمعهم اهتمامات مشتركة. ففي الولايات المتحدة الأمريكية يقوم التلفزيون الكابلي بعرض آخر الأخبار والخصومات السياسية والمجالات العلمية وذلك بشكل مستمر ودائم وعلى طول اليوم بينما يقوم الكابل الأثيري العام بنقل المناقشات البرلمانية بشكل دائم. ومثل هذا التخصص يتيح نوعا من التوجه على محاور مختلفة مثل: التخصص في النوع (الأفلام أو الأخبار) أو التخصص في الموضوعات الخ. ومع ذلك فإن هناك خطراً لايجب أن يغيب عن البال في الموضوعات الخ. ومع ذلك يعني أن التلفزيون الكابلي يقوم على خلاف ماهو مطلوب منه إذ يقوم عبر هذه البرامج بعملية تعزيز التمزق في النسيج الاجتماعي بدلا من تعزيز الروابط الاجتماعية بين الناس والأفراد.

هذا ويتيح التلفزيون الكابلي نوعا من حرية البرمجة حيث تقوم الشركات المحلية بإعادة بث البرامج لجمهور جديد. ويوجد ذلك في مدينة نيس Nice وميتز Metz وكرينوبل Grenoble وتكمن خاصة هذه العملية في

انفصال البرامج المحلية عن البرامج القومية والخاصة. وتقوم هذه المحطات المحلية باضافة نوع من التفاصيل على الوثائق بدرجة معتدلة وذلك بالقياس إلى البرامج الغربية وهم بذلك يحاولون التعامل مع جمهور جديد واعطاء فرصة جديدة لبعض المشاهدين عن طريق اعادة تكرار بث هذه البرامج.

وسائل الاعلام الجديدة والديمقراطية:

إن حرية التعبير والتنظيم القانوني كانت وبشكل دائم مسألة تقع في اطار المناقشات الجارية حول وسائل الاعلام الجديدة وعلاقتها بالسلطة السياسية. وهي ليست بالجدل الجديد. حيث شكلت هذه المسألة منذ اختراع الطباعة محورا للجدل الدائر حول العلاقة بين الديمقراطية ووسائل الاعلام. منذ ظهور التكنولوجيا الجديدة والحديث عن ثورة الاتصال لاينقطع. ومن الجدير بالذكر أن هذه الثورة الاتصالية قد شكلت قاعدة لتحولات عميقة في بنية السلطة ومن الأفضل اليوم أن نتحدث عن انقلاب اتصالي بمعنى الانقلاب السياسي. إن فكرة العلاقة العميقة بين السلطة السياسية والمعرفة هي فكرة قديمة كما يلاحظ ايليل «Ellul». وهي فكرة قوامها أن المعرفة تعزز السلطة وأن السلطة تمارس عندما تقوم على اسس معرفية وهي فكرة ليست خاطئة كما يرى ايليل. وعلى الرغم من ذلك فإن العلاقة بين السلطة والمعرفة ليست علاقة تطابق. فاكتساب المعرفة يعزز السلطة وأن السلطة ترتكز على معرفة غير اتصالية معلنة أو معروفة من قبل الجمهور.

ولكن هل يؤدي انتشار المعرفة إلى تعزيز الديمقراطية؟. ان هذه العلاقة، على حد تعبير ايليل، معقدة للغاية. والحقيقة أن حيازة المعرفة والمعلومات عن مختلف الأشياء حول العالم بفضل التكنولوجيا الحديثة لايعني ديمقراطية واسعة وكاملة. وذلك لأن المعلومات الواسعة التي تقدمها الوسائل التكنولوجية الجديدة ليست كافية بحد ذاتها. وبالتالي فإن تنوع المعرفة لايضع حدا للتفاوت المعرفي بل على عكس ذلك كما يرى ايليل فإن التوسع في وسائل الاعلام ظاهرة تعزز اللاديمقراطية.

يعتقد بعض الباحثين أن تنامي النزعة الفردية كنتاج للتكنولوجيا الجديدة تعود إلى تمزق عميق في النسيج الاجتماعي. ويعتقدون أن التجزؤ المعرفي يشكل تهديدا للنظام الاجتماعي القائم. ويرى بعضهم الآخر أن التكنولوجيا الجديدة أداة دعائية في متناول السلطات السياسية وفي خدمتها. فالتلفزيون الكابلي يسمح للحكومة بمراقبة السكان بذريعة الحرص على مصالح الناس. وأن اتساع وسائل الاعلام يشير إلى نهاية الحياة الخاصة ونهاية الحريات الفردية وهذا يعني أن هذه الوسائل الاعلامية تتيح لأقلية اجتماعية ما أن تراقب وتهيمن على الأكثرية الاجتماعية. ويرى الآخرون ان المدّ التكنولوجي الجديد سيقود بالضرورة إلى درجة عليا من المركزية الاعلامية وإلى ندرة التنوع المحدودة في اطار المعلومات.

وعلى خلاف ذلك هناك فكرة تقول أن التكنولوجيا الجديدة ستؤدي إلى ديمقراطية ذات أبعاد متكاملة. ومن أجل أن نأخذ بأطراف هذه التخمينات يجب علينا أن نأخذ بعين الاعتبار أن الكتاب المطبوع لم يكن سوى ملمح من ملامح تطور الكتاب المخطوط. ومع ذلك فإن المطبوع ادى إلى وجود بنى معرفية جديدة كليا. ومن هذا المنطلق يمكن القول إنّ التكنولوجيا الجديدة ستؤدي إلى ايجاد اشكال اتصالية جديدة وهذا من شأنه أن يؤدي إلى هدم الأسس القديمة لمركزية المعلومات.

مراجـــــع

1-Cloutier Jean (1975) L'ere d'Emerec ou la communication audio-scripto-visuelle a l"Heure des self-media, Montreal, les presses de l'universite de Montreal.

2- Du Castel Francois, Chambat P., Musso P. (1989) L'ordre communicationnel, les nouvelles technologies de la communication: enjeux et strategies, Paris, la Documentation Française.

3- Flichy Patrick (1980) les industries de l'imaginere,

grenoble, presses Universitaires de Grenoble.
4- Gournay de Chantal, Musso P., Pineau G., (1985) Televisions dechainées. La dereglementation en Italie Grande Bretagne et aux Etats-Unis, Paris, INA, documentation Française.
5- Lepigeon J.-L., Wolton Dominique (1980) l'information demain de la presse ecrite aux nouveaux medias, Paris, la documenation Francaise.
6- Machlup Fritz (1962) The production and distribution of knowledge in the US, Princeton, Princeton University Press.
7- Mercier p.-A., Plassard F., Scardigli V. (1984) la societe digitale, les nouvelles technologies au Futur quotidien, Paris, Seuil.
8-Missika jean-louis et wolton Dominique (1983) La folle de logis, paris, Gallimard.
9- Nora Simon et Minc Alain (1978) L'informatisation de la Societe, Paris, La documentation Française.
10- Perriault Jacques (1981) Memoires de l'Ombre et du Son, Paris, Flammarion.

❋ ❋ ❋

تأثير القرآن الكريم في الشعر الروسي

د. فاخر ميا

تجلى اهتمام الشعراء الروس بشخصية النبي محمد (ص) والقرآن الكريم-منذ القرن الثامن عشر وفي عصر التنوير حين انجز، ب ،بوسنيكوف رجل الثقافة المعروف في ذلك الزمن بطلب من بطرس الأكبر أولّ ترجمة روسية للقرآن الكريم نشرت في عام ١٧١٦ في بطرسبورغ. وهذه الترجمة تبتعد كثيراً عن النصّ الاصليّ ولا سّيما أنّها اعتمدت على الترجمة الفرنسيّة غير الموفقة

د. فاخر ميا: باحث من سورية، استاذ في كلية الآداب بجامعة دمشق، يهتم بدراسات الأدب المقارن.

كثيراً لديو رينيه /١٦٤٧/ التي اتخذت لاحقاً كأساس لترجمتين روسيتين نشرت إحداهما في القرن الثامن عشر بينما نشرت الثانية في بطرسبورغ في عام ١٧٩٠ وقام بها م. فيروفكين /١٧٣٢-١٧٩٥/ الكاتب المسرحي البارز والمترجم المشهور في ذلك الزمن. وترجمته ذات الميزات الأدبية الفائقة قد تركت أثرها في تاريخ الأدب الروسي بأن اتخذت كمصدر لقصائد (متشابهات القرآن) للشاعر الروسي العظيم الكسندر بوشكين /١٧٩٩-١٨٣٧/.

لقد انتشرت المعطيات والمواد عن ثقافة العالم العربي في روسيا منذ الأزمنة القديمة. لكن مع مجيء بوشكين إلى الأدب الروسي أصبح الشعر العربي بإنجازاته الفنية الكثيرة يجد انعكاسه الإبداعي مجدداً بوسائل اللغة الشعرية الروسية فقد نظم بوشكين سلسلة من تسع قصائد بعنوان (متشابهات القرآن) /١٨٢٤/ وأراد بها أن تشكل التقاء ثقافتين تفصل ما بينهما فترة زمنية طويلة وذلك في أواسط العشرينات من القرن التاسع عشر. ويصور فيها بوشكين تأملات وأحاسيس رجل مسلم، أي يصور ثقافة بعيدة جداً عنه، وكشف الشاعر الروسي أمام القراء من أبناء جلدته في العالم العربي الإسلامي بالاعتماد على القرآن الكريم-أعظم إنجاز للتراث الحضاري العربي.

وأظهر الباحث العربي صفاء محمود علوان المختص باللغة الروسية وآدابها في رسالته العلمية (بوشكين والشرق العربي) التي نوقشت في معهد الاستشراق (موسكو)١٩٨٥ اعتمادا على الأمثلة الكثيرة بأن الشاعر الروسي العظيم كان يعرف القرآن الكريم جيداً (سواء بالعموم أو بالتفاصيل)وأن بوشكين كان يلتقط بحس مرهف ما في القرآن الكريم من تلميحات، فيستكمل ذلك ويكسبه صورة فنية قوية وشعرية، وقد حافظ بوشكين في (المتشابهات)على المسافة الأخلاقية وكذلك الجمالية التي تفصل بين عصر محمد وزمانه هو. ويجذب الحوار مع ماضي الشعب العربي في

(متشابهات القرآن) كونه متعدّد الأوجه . فلنأخذ على سبيل المثال أولاً رباعيّة من (المتشابهة) الخامسة مع ملاحظة الشّاعر عليها :

الأرض الساكنة وقبّة السّماء
التي تمسك بها يا خالق العالمين
لن تسقطا على البرّ والماء
ولن تسحقانا نحن الاثنين .

وخلص بوشكين في ملاحظة المؤلف على نصّة الشعريّ الموجهة إلى القارىء الى استنتاج غير متوقع فكتب يقول : (ياله من شعر جريء) . وقدم بوشكين الخصوصيّة القوميّة والأصالة الفذّة للكتاب المنزّل بلغة الضّاد إلى القارىء الرّوسيّ على مستويات مختلفة . فمثلاً إنّ العالم الإسلاميّ في (متشابهات القرآن) يدخل الحياة حسب مستوى الألفاظ أيّ إنّ الشّعر أدرج في قصائده كلمات تعكس الواقع العربي، أمّا الموضوع فقد تمّت استعارته من الميثولوجيا الإسلامية ويشكل أساس (المتشابهة) الرابعة-حول مباراة الخالق مع الملك نمرود الذي أعلن نفسه كصانع للمعجزات ونبي:

في غابر الأزمان يا من عظمت قدرتك
أراد أحد الجبابرة منافستك
بعد أن أسرف في التيه والطيش بأن يغدو شريكك
لكنك يا رب اخضعته لإرادتك
فقلت له : إنني أهب الحياة إلى العالمين
وأنزل حكمي في الأرض بحقّ الظالمين
ويدي تطال كلّ شيء في الدنيا حصين .
فقال ذاك : أنا ايضاً أهب الحياة
وأصدر الأحكام بالوفاة :
إذن أنا وأنت يا ربّ على قدم المساواة

لكنه توقف عن التفاخر حين احتدمت وقال :

أنا انهضت الشّمس فاشرقت

فهيّا اجعلها تشرق بعد أن غربت

إنّ المواضيع المقتبسة من القرآن قد حولها قلم بوشكين إلى مصادر للمتشابهات الأولى والثانية والسادسة والثامنة وأخيراً يجد القارىء في السلسلة مستوى أرفع من استيعاب ومحاكاة ثقافة غريبة ألا وهو الابتكار.

لقد كانت المنظومة الفنيّة لتصوير الشّرق العربيّ الإسلاميّ في القرن السابع عشر كما أظهرها بوشكين في (متشابهات القرآن) شيئاً جديداً بالنسبة إلى الأدب الروسيّ. وكشفت أمام معاصريه عالم الشّرق بأكمل صوره وجعلت القصائد التّسع المختلفة من حيث الوزن وعدد الأبيات الجانب الشعّري للقرآن في متناول إدراك القارىء الروسيّ، وأثارت سلسلة قصائد بوشكين أصداء كثيرة لدى معاصريه والرغبة في اختبار قدراتهم في نقل النصوص القرآنية شعراً.

ويأتي في طليعتهم ا. روتشيف / ١٨٠٦-١٨٧٣/ الذّي نظم اثنتي عشرة قصيدة صدرت في مجموعة (متشابهات القرآن) موسكو ١٨٣٨ وقد راعى روتشيف واستخدم الخصائص المجازيّة في لغة «الفرقان» التي جاء ذكرها في ملاحظات بوشكين المرفقة بسلسلة من القصائد: في مواضع أخرى من القرآن الكريم يقسم الله(عزوجل) بحوافر الجياد وثمار الزيتون وحريّة مكة. وتجد مثل هذه التعابير البلاغية الغريبة في كل مكان من القرآن. إنّ الأبيات الأربعة الأولى من أول متشابهةنظمها بوشكين يتصدرّها الفعل (أقسم) فتكسب السّلسلة الجديدة طابعا استشراقياً:

بالزواج والمفرد أُقسم

وبالسّيف ومعركة الحق أُقسم

وبنجمة الصبّاح أُقسم

وبصلاة المغرب أُقسم

ولقد اعتمد بوشكين على الترجمة المأخوذة عن اللغة الفرنسيّة غير الدقيقة الرديئة وكما نعرف أن النصّ القرآنيّ لا يتضمن بعض ما يرد في شعر بوشكين وغيره من الشّعراء الروّس من مضامين فهم لم يحسنوا اللّغة العربيّة بغية الإطّلاع على النصّ القرآنيّ في الأصل العربي ولهذا لهم عذرهم، في التّحريف ويكفيهم فضلاً أنّهم التفتوا إلى المعاني السّامية في الذّكر الحكيم.

لقد استخدم روتشيف الأسلوب البلاغي لبوشكين على نطاق واسع في أفضل قصائده بهذه المجموعة مضيفاً على طريقته إلى الصّور الشّعريّة لبوشكين صورة نفسه مستوحياً قصائد بوشكين وملاحظاته وغالباً ما نجد عبارة (أقسم)القرآنيّة في نظم روتشيف:

قسما بالحصان المجعّد العفرة
وبالشّرارات متطايرة من حوافره:
بأن صوت الله العادل سيهدر عاجلاً فوق عوالمه
قسما بنور الغسق في المساء وبالألق الذهبي في أسحاره:
لتركّب طبقاً فوق طبق السموات السّبع الزاهرة
أليس هو الذي أنار قبة السّماء بالشعلات المتألقة؟
ألا يصون تحليق الطيور التي تحوم بأجنحتها الخافقة:
وتبرق السموات بعزّة وشمم
وكيف يتألق جمال الخالق الأعظم
فوق الأرض المنورة بالنجوم؟
بدون الإيمان بالله تمضي فلا تنم
بهجة الحياة بعيداً بعيداً في العدم
هل يبعث النار بدون دخان أم الدّخان بدون نار تضرم؟

وفي عام ١٨٣٨ نفسه نظم الشاعر «ب. ماناسيين» قصيدة «جهنم ونعيم محمد» التي استخدم فيها على نطاق واسع أيضاً الاكتشافات الشعّرية لبوشكين والأشكال التي اقترحها للتعبير شعراً عن التصّورات العربيّة الإسلاميّة للعالم:

والغيوم الهادرة بالبروق مرات
والقمر السابح في السموات
والدّوامة التي ترفع التراب إلى عنان السّماء في الفلوات
والرّعد والنّجم السّاقط : سيحلُّ يوم النشّور
فتسقط السّموات السبّع كالسّلال من الجبل الأشمّ
وتلتحم معاً في كلّ واحد لا يضرم
ويتصاعد لهيب النار والدّخان
عندئذ ستعدو العذراء هاربة من حبيبها
ولن يعرف الأخ أخاه فإذا كلّمه تاها
والأم تعدو من الأيّام عقباها
فتهجر أطفالها يتامى في هواها
لحظتئذ يهتز الكون في اضطراب
ويصدح أولّ نفير جعلنا يوم الحساب
وتنهال على الأحياء البليّات والأحزان والكرب
فتغيب في الأكفان والتّرب

وبالرغم من أن «ماناسيين» سعى لتصوير لوحة يوم الحشر على طريقته فإنّ اختياره للصّور الفنيّة يذكرنا كثيراً باختيار «بوشكين» لها وحتى لو افترضنا أنّ «روتشيف وماناسييف» حاولا إدراك ونقل الصيغة القومية للأثر الاستشراقيّ فلا بد من الاعتراف بأنّهما أخفقا في إضافة شيء جديد إلى (متشابهات القرآن لبوشكين) وحتّى خيرة نماذج أشعار ذلك الزمّن المأخوذة من مواضيع القرآن كانت عبارة عن تكرار لاكتشافات بوشكين وصوره الشّعرية ويمكن أن تؤخذ كتأكيد لذلك أشعار أحد معاصري بوشكين وهو الشاعر «ياكوبوفيتش» وعنوانها (سورة الشّمس)

أقسم بالشّمس وضحاها
وبالقمر إذا تلاها

وبالنهار إذا جلاّها
وبالليل إذا يغشاها
وبالسّماء وما بناها
وبالأرض وما ضحاها
إلى آخر المتشابهات من الآية الكريمة)

وحين كان الكثير من الشّعراء الرّوس يرجعون إلى القرآن الكريم حتّى ولولم يؤمنوا بتعاليم الإسلام فإنّهم ينظرون إليه كشعر أصيل وكان يسبق ذلك عـادة الاطلاّع بشكل مـسـهـب وواف بهـذا القـدر أو ذاك على متن المصحف الشّريف والسّيرة النبوية فـمثلاً ذكر الشّاعر الوجـداني البارز بولوتسكي (١٨١٩-١٨٩٨) في معرض ذكرياته عن سنوات الدراسة بقـوله: (في ذلك الوقت كـان لا يفـارق طاولتي مرجع (الكتب المقدّسة للشّرق) وكان يتضمن القرآن الكريم أيضاً لكنّني طالعت القرآن من قبل أيضاً مترجماً من اللّغة الانكليزيّة).

وتبدو قـصيدة بولوتسكي مترعة بالعـواطف والمشاعر القرآنيّة التي تتميز بالقرب الروحيّ العجيب من نصّ القرآن بالأصل العربيّ وقد تأثّر الشّاعر الروسّي حتى الأعماق برسائل الوحي التّي بعث بها البارىء عز وجلّ إلى رسوله محمد ﷺ وبكلمة أخرى عاش فيها:

قل للعصاة اللامبالين
والأشرار الفجّار الغدّارين
إن العميان فقط ولجهلهم العميم
لا يريدون الاعتراف بوجودي فلا يمضون في الصّراط المستقيم
بل يتلمسون طريقهم في الظلام.
ولن ينجيهم من عقاب اللّه التّواري في الأبراج وراء الباب الموصود
فيجدهم عزرائيل من كل بُدّ

وتراه ضيفاً ثقيلاً آتياً شاحبَ المحيّا فظيع الهيئة
فيضرب ضربته القاضية
وتهتزّ الأسوار الحجريّة
ويجثو البشر بركب مثنيّة
أيُّها النبيّ ذكر المتشككين
بالله سيأتي لمحاسبة الفجّار الكافرين
وستجري النّار أنهاراً في يوم الدّين
وعندها سيحرقون فوق السفّود
ذكّرهم ألا ينسوا العذاب الشديد

ومن الواضح أن موضوعة «موتيف MOMKB» يوم الحساب هي أحدى الموضوعات الغالبة في الشّعر الروسيّ المكرسّ إلى المأثرة الدينيّة للرسّول. محمد ﷺ بينما يقلّ كثيراً عدد القصائد التي تفسّر بعض المشاهد من السيّرة المحمديّة ولعل أفضلها غير المنشور في أي مكان حتى الآن هي قصيدة (ليلة القدر) (١٩٣٣) للشاعر «دانييل اندرييف» / ١٩٠٦-١٩٦٩/ الذي بدأت أعماله بالصدّوربعد مضيّ ثلاثة عقود من السّنين عقب وفاته وتتناول قصيدة أندرييف فكرة الإسراء والمعراج وصعود النبيّ محمدﷺ على فرسه المجنح «البراق» من مكة المكرمة الى بيت المقدس ومنه إلى السّماء السّابعة حيث عرش الخالق وتتسم دراسة قصيدة «اندرييف» بأهمية خاصّة على ضوء الجدال الجاري على مدى القرون بين الفقهاء المسلمين حول: هل كان صعود محمد ﷺ الى عرش الخالق بجسده أم بروحه الخالصة؟

ويختلف «اندرييف» عن جميع الشعراء الروس الآخرين الذّين نظموا الأشعار عن النبي «محمد»ﷺ واستخدموا المتغايرات الفنيّة لتعدد الأوزان بكونه جمع زوجياً البيت الموزون لدى محاكاته بمهارة الوزن الواحد الكلاسيكي للشعر العربي / غير المقبول في نظم الشعر الروسي/ وبهذا يخلق الفرصة من أجل أن يتطابق كليّاً الشعّر الروسيّ مع القصيدة

الكلاسيكيّة العّربية وبوسعنا نحن القرّاء العرب أنفسنا الحكم على فن «اندريف» في الاستفادةمن الصّورة المنتقاة قصداً من جعبة الشعراء القدماء العرب.

مرق المذنب كالسهم فوق أسوار مكة البيض العتيقة
وخيمّت فوقها روح الرمّال القائظة والحادّة والكواكب الجبّارة
وراحت الكواكب تنغرز متألّقة في الروّح بآلاف الحمات الرنّانة
فغمرت قلبَ الرسول رجفة ربانية جليلة
ثم تعالى مقترباً ضجيجُ اجنحة هائلة :
واندفع جواد له محيا إنسان وغطس بجسده في السماء المرصّعة
وبدا عرفه كأمواج بيض وبدا كالضبّاب في الهيئة
واسم الجواد – البُراق
فمضى الرّسول صاعداً نحو الشّمال بجواده ذي الأجنحة العشرة
وهبت الريّاح السّورية وشددت عليه الخناق وفي نهاية المطاف
عرج الفارس الليلي المعفّر بالتّراب والأنوار تتألّق في السّماء على القدس الهاجعة

وفي المعبد المنفرد كان موسى والمسيح بانتظاره
فصلى الثلاثة معاً حتّى طلوع الفجر
وفي الأعالي حيث أوشكت الشّمس على الطلوع وكأنّها قطرة طلّ
انطلق وعليه أن يجتاز المراتب الجبّارة المتداحة أمامه :
وأن يمضي تحرصه عيون الملائكة-آلاف الأيّام في السفّر
وفي السّماء الأخيرة يلبّي النّداء الآمر :
يغطي وجه الله سبعون دثار
ويتردد خلفها صوت كأنّه ضجيج مائة شلال
انه مثل ريح السموم التي تهب وسط الرعود والبروق :
-قم أيُّها المصطفى وامض إلى جميع المدن والأمصار

وبشر النّاس بكتاب الحقّ –القرآن
أصابه دوار ... وغيبوبة ... وبدت السموات التي كان يهبط منها
والنجوم المنطلقة نحو الأعالي ... والأصوات الخابية المكتومة
والسّحب الباردة الكثيفة ... والطوب القديم في الأسوار
وأحسّ بفراشه الذي لم يبرد بعد ويثقل جسده كالرصاص
وراح المذنب الأبيض يتألق فوق مكة مجدداً
وخيمت روح الرمال الحادة التي سارت باردة والنجوم العملاقة.

إنّ تناول الشعرّاء الرّوس في أعمالهم شخصية ونشاط النبي محمد ﷺ لا يستند على كونهم قد أتقنوا دراسة القرآن الكريم والسيرة النبوية فحسب، بل إنّ استيعابهم غالباً ما كان يتسم بطابع فلسفيّ–شعري حين تتحطم في الإبداع الفني فقط بعض التفاصيل التي تبدو للشعراء زاهية ومؤثرة أكثر.

فقد كان «اندريف» يحلم لدى تصوير عودة النبي إلى عرش الخالق وهي حالة غريبة جداً تمر بها روح الإنسان، أنّ الشرق الإسلامي الذي كان منبعاً عظيماً في مجال الحضارة الروحية وهبنا المثل العليا العظيمة التي لن تفقد أهميتها أبداً بالنسبة إلى الإنسان ولن تتكرر أبداً بهذه الصّورة.

كما أنّ الشعراء الروّس الذين كتبوا عن النبي محمد والقرآن الكريم كانوا يدركون بأنّ القارىء باللغة الروسية بحاجة إلى معرفة الشرّق القديم ومنابت وجذور حضارة الشرّق الجديدة إذ بدون هذه المعرفة تكون حياة البشرية أكثر إدقاعاً ووحيدة الجانب–وفي الوقت نفسه يعرف الغرب تماماً أن الشرّق الجديد مترعٌ أيضاً بالإمكانيات العظيمة ولم تمت فيه أيضاً وصايا الشرق القديمالتي تُحولّ الآن إلى صور وانجازات جديدة.

❊ ❊ ❊

جبـــرا ابراهيـــم جبـــرا
(صورة الفنان في إيهاب إنسان)

د. حسام الخطيب

كـان أول لقـاء لي مع جبـرا عـام ١٩٦٨ في كـامبـردج حيث كنت أتابع دراستي العليـا في الآداب وأعد رسالة دكتوراه. وكنت التقيته قبل ذلك معرفياً وتذوقياً من خلال كتاباته التي كنت أتلقفهـا بما يشبه الخلسة وأتجنب الإشادة الجهرية بهـا بين جمـهـرة المثقفين أو تناولهـا بالتعـريف والمناقشـة عـلى منـابر الإذاعـة والنشـر،

* د. حسام الخطيب باحث وأديب من سورية، أستاذ الأدب المقارن والنقد الأدبي بجامعة دمشق، له عدد كبير من الأبحاث والمؤلفات. من أعماله: «أبحاث نقدية»، «الأدب المقارن».

ربما لأن مناخ الالتزام الأدبي الذي كان سائدا في ذلك الحين أبعد جبرا قليلاً أو كثيرا عن بؤرة الاهتمام عند أهل الأيديولوجيا من ماركسيين وقوميين وبعثيين، ناهيك عن الاسلاميين والمحافظين، وكلهم كانوا يعاملون انتاجه بريبة وتحفظ، على تفاوت في درجة التشكك. وكان بوجه عام يعدُّ من جماعة الحداثة المتغربين المتبرجزين، ولكن مع ذلك كانت كتبه ومقالاته واسعة الإنتشار، إلا أن هذا الجو من الحصار ترك أثراً سلبياً على الدراسات المتعلقة بانتاجه فكانت محدودة نسبياً في ذلك الحين وغير متناسقة مع الدور البارز الطليعي التجديدي الاكتشافي الذي ندب نفسه لارتياده من خلال مختلف مجالات القول: شعراً ورواية وقصة قصيرة ومقالة وترجمة ونقداً أدبياً وفنياً وغير ذلك. واذكر أننا عرفناه أولاً من خلال قصصه القصيرة التي كانت أكثر إغواء ورواجاً، والتي تابعناها في المجلات ثم في مجموعته «عرق» التي نشرت أولاً عام ١٩٥٦ ثم تكرر نشرها في بيروت ودمشق. ومازلت اذكر كيف كنا نتلمظ نكهتها الطازجة حينذاك وقد ميّزت نفسها عن كل ماكتب في تلك الفترة من قصص سردية أو توجيهية مباشرة. ومن أسف أن جبرا لم يعُد إلى تجربة كتابة القصة القصيرة فيما بعد، على الرغم من استمرار تعددية الأجناس الأدبية في إنتاجه الغزير، وأحسب أن الرواية بأشواطها الطويلة وعوالمها المتراكبة استولت على موهبته القصصية واحتكرتها.

وظللت أقرأ لجبرا وأسمع عنه من بعيد، وأتشوق إلى لقائه. وقد تأخر لقائي به ربما بسبب حالة الحصار المضروبة حول الثقافة والمثقفين في الوطن العربي، وكذلك حالة الحصار التي جعلت تنقل الفلسطيني من بلد عربي الى آخر أصعب من عبور الصراط المستقيم.

وهكذا قُدِّر لي أن ألقى جبرا اللقاء الأول في رحاب جامعة كامبردج عام ١٩٦٨. وقد سبقت هذا اللقاء ملابسة طريفة. ذلك أنني قبل لقائه

بيومين كنت في لندن أزور شاعرة عربية من جيل الرواد في شعر الحداثة آنذاك وكان الوقت مساء ولاحظت أن هناك مائدة صغيرة أنيقة مهيأة مع مستلزماتها في ركن من أركان البيت، وكانت صلتي بتلك الشاعرة الموهوبة صلة ألفة واعزاز وتقدير، ومكثت عندها بعض الوقت، وتحدثنا في أمور كثيرة، ثم سألتني السؤال التالي بطريقتها المباشرة ونبرتها المميزة:

ـ إذا كانت امرأة تحب رجلاً فهل لها أن تُقدم على الإفصاح عن حبها وهل ينال البوح من كرامتها عنده؟

وأذكر أنني أجبتها أن معظم الرجال لايتقبلون ذلك، ولكن الأمر يتوقف على طبيعة الطرف الآخر وتربيته وثقافته.

وغادرتها مبكراً لأنني قدّرت أن المائدة كانت معدّة لصاحب الحظ السعيد.

والتقيت جبرا بعد يومين في أحد مقاهي كامبردج الجميلة الهادئة، حيث تختلط عراقة المكان مع عراقة الزمان (عمر الجامعة ٦٥٠ سنة! فقط)، وتكاد الأمكنة تفكر كما يفكر الناس، بل لنقُلْ إن مناخها يحرّض على التفكير. وكان جبرا يقوم بجولة في الجامعات البريطانية مُلقياً محاضرات عن الأدب العربي المعاصر والفن العراقي في كل من جامعات اكسفورد وكامبردج ولندن ودَرَم ومانشستر وأدنبره، باللغة الانكليزية طبعا.

وفي ذلك اللقاء ورد اسم الشاعرة العربية من خلال تطورات الحديث، وتبيّن من مجرى الكلام أنه ربما كان المقصود بسؤالها عن البوح لأن المائدة التي أشرتُ إليها آنفاً كانت معدّة له وكان الجو بيننا قد انفسح الى حد أنني سمحت لنفسي بلومه لعدم احساسه بوهج الحب. وأثار ذلك أحاديث ضاحكة. وفي لقاءاتنا التالية حدثني باستفاضة حول تجاربه

المشابهة مع الأديبات والمتأدبات، وتناوب هذه المطارحات بين التراجيديا والكوميديا(١).

وكان جبرا بعيداً عن الحرج و (التابو) في مثل هذه الأمور. ويعرف قراؤه أن هناك شخصيات نسائية معيّنة في رواياته تمثل مواقف من هذا النوع، استوحيت من أحداث واقعية وإن لم تُروَ بحذافيرها كما حدثت في الواقع، وهذا أمر طبيعي في تشكيل المادة الروائية.

ذلك اللقاء الأول كم كنت متشوقاً له وكم كنت متهيباً منه، إذ كنت أعرف شيئا عن أدب جبرا ولم أكُنْ أعرف أي شيء عن جبرا الانسان ربما باستثناء أنه لاجيء فلسطيني يعيش في العراق وأنه متخرج من الكلية العربية بالقدس. ولم تكن وقائع حياته معروفة - في الشام على الأقل - بالوضوح والتفصيل المتاحَيْن في أيامنا هذه. ثم اننا في جيلنا نشأنا على احترام أصحاب المواهب والأساتذة والرواد، ولم نكن نجرؤ على شتمهم كما تشتمهم الناشئة المشرئبة اليوم لمجرد أنهم أصحاب سبق وقد يكونون حجر عثرة في وجه الصعود (المصعدي) المنشود. كان الأديب عندنا هو الانسان الأسمى والأمثل، وبالمقابل ماكنا نُعير الابداع العلمي اهتماما مضاهيا لاهتمامنا بالابداع الأدبي. أما الابداع الفني فكان يعدُّ مكملاً. ثم إنني كنت معجباً بانتاج جبرا أشدّ الإعجاب وربما واعياً بشكل مبكر لخصوبة فكره وغزارة موهبته وتدفق ينابيع رؤياه ودقة صناعته وروعة قماشته الابداعية التي تداخلت فيها خيوط ثقافية من الشرق والغرب تداخلاً نسيجياً متساوقاً بين السدى واللحمة لتتجلى هذه الخيوط في تركيب

(١) تمنعني اعتبارات كثيرة من التطرق إليها. وفي كثير من الحوادث التي رواها لي كانت هناك مواقف شبه درامية تقلب الموقف التراجيدي الى كوميدي وبالعكس. وأظن أنه كان يستمريء ذلك فنياً ومسرحياً.

مدهش. وكان هذا هو المثل الأعلى الذي صبّوت الى تحقيقه في محاولاتي الأولى ولعلي مازلت.

المهم أننا التقينا على مائدة صغيرة ومعنا زميل عربي من كامبردج وسرعان ما انثالت الأحاديث وجاذب بعضها أطراف بعض، وسرعان ماسالت باعناق الرواد أباطح المقهى وزواياه، وأصبح الجو دفيئاً، وأصبح الحديث دفيئاً، وسرعان ما اكتشفت أنني أنسيت كامل السيناريو الذي كنت هيأته للحديث مع جبرا، واضطررت أن أكون طبيعيا في حديثي وغير متفاصح. فمن خلال لطفه وظرفه وبساطته وتواضعه وأنسه وانسانية موقفه. عرفت كم كان حمقا لو أنني أدرت معه حديثا شبيهاً بمقابلة أدبية على الهواء، كما كنت قد رتبت ودبّرت. كان جبرا بسيطا بسيطا، وكان ودّيا يفيض عذوبة وتفهما، ولم تكن لديه انتفاخة الكثيرين من أدباء المرحلة الذين كانوا يحيطون انفسهم بهالات العظمة ويُشعرون الآخرين بالصغار لأنهم غير متّصلين بسحر وادي عبقر. وتحدّثنا في شؤون وشجون كثيرة. وكان يؤثر الحديث عن أيامه الزاهية القديمة في كامبردج، التي درس فيها خلال الحرب العالمية الثانية (١٩٤٠ - ١٩٤٣).

وقد ذكّرنا بالقيم الأكاديمية والعلمية والاجتماعية التي كانت تقترب في مجتمع جامعة كامبردج ومدينة كامبردج من المثل الأعلى، وتجعل من هذا المجتمع (مدينة فاضلة) تحقق نسبة عالية من الطوباوية. وقد أبدينا ثلاثتنا الحسرة لأن تلك القيم كانت قد بدأت تنحسر نسبياً بسبب تطورات الحياة الانكليزية وتراجع مستوى الانكليز بعد الحرب العالمية الثانية، وازدياد (الرجل الغريبة) في كامبردج بعد الحرب حسب ادعاء الانكليز، وهو ادعاء لايتناقض تماما مع الحقيقة.

وجدت جبرا رجلا طلق اللسان لبق الحديث متدفق الأفكار، ولم ألمس عنده أية محاولة لانتقاء كلماته أو للتصنع أو لاستهداف التأثير

النفسي في المتلقي. كما انه كان يستخدم الاشارات الثقافية والمعرفية في كلامه دون تبجح أو مباهاة، أي أنها كانت تمرُّ من خلال الكلام كما لو أنها جزء من جبلته وليست إضافات مكتسبة على الفطرة. وقد تأكدت لي صحة هذه الانطباعات من خلال لقاءاتنا التي توالت - ولو متقطعة بعد ذلك. وحين أتذكر الآن رواياته المحبوكة المتشابكة ذات المستويات المتداخلة والمقالب التي ينصبها لشخصياته لا أكاد أصدق أن هذا (الانسان) الحكواتي الطلق tell - tale هو نفسه ذلك الفنان) الروائي الذي يوقع بشخصياته ويحرك خطوطها وحظوظها من خلف صندوق العجب.

ومع الأسف لم أسجل في حينه ماقاله جبرا بالضبط، وإنني استعين بذاكرة قديمة وبما أكدته اللقاءات التي تلت. وأذكر أننا تبادلنا الهموم الفلسطينية والعربية أكثر مما تحدثنا عن الأدب والفن. وكان حديثه عن الفن والنقد التشكيلي ممتعاً وجديداً عندنا، وسمعنا منه لهجة متحمسة ماكنا نعهد مثلها عند أدبائنا العرب الذين كانوا غارقين آنذاك في سحر الكلمة، وكانوا يُعلونها - وربما مازالوا - على أية أداة تعبيرية أخرى. وكان الشاعر عمر أبوريشة استثناء من هذه القاعدة، وليس الاستثناء الوحيد بالطبع، وكنت التقيته في دلهي قبل لقائي جبرا (شباط ١٩٦٥) ووجدته وهو السفير الأديب الأريب - مغرما بالتراث التشكيلي الهندي أشدّ إغرام.

ولم تتكرر في كامبردج لقاءاتي مع جبرا، إذ كان له أصدقاء كثر ومعجبون ومعجبات، كما انه لم يُقِمْ طويلاً فيها. لقد دخل الى شغاف قلبي هذا الانسان العذب. أحببته انسانا لدرجة أنني دائماً كنت أنسى فيه المبدع والفنان. وبالتدريج انعقدت بيننا صداقة وصلت - من طرفي على الأقل - الى حد أنني درجت كلما دُعيت الى مؤتمر أن أسأل هل جبرا قادم إليه، وكنت عند وصولي الى المؤتمر أبحث عنه قبل أي إنسان آخر، وكان

يساعدني على ذلك أن رفيقة عمري التي تصحبني عادة الى المؤتمرات لم تكن تغار من صحبتي معه بل كانت تماثلني حماسة للقائه!

لقاءات متقطعة

وهكذا التقيت جبرا أول مرة في بريطانيا، ولم ألقَهُ في أي من جناحَيْ الهلال الخصيب، لأن القطيعة بين الجناحين كانت (قسمةً) مفروضة من أعلى عليين، وكانت فترات التواصل القصيرة بين الجناحين أو الشقين أو القطرين هي الاستثناء من القاعدة.

ومن خلال واحدة من فترات الوصال هذه التي قلّما يجود بها الدهر، أو ربما تحدث في غفلة عنه ومنه، أتيح لي ان أسافر الى بغداد للمرة الأولى في حياتي، وأن التقي جبرا ثانية بعد انقضاء عقد من السنين. وكنت عضوا في أحد الوفود التي جرى تبادلها بين دمشق وبغداد بمناسبة إعلان (ميثاق العمل القومي) بين القطرين عام ١٩٧٨، الذي لم يدمُ طويلاً. ويستحق هذا اللقاء أن أعرج عليه قليلاً بسبب طرفة ظريفة حدثت لي هناك مع جبرا وصارت فيما بعد مفتاحا للتواصل بيننا، ولا أذكر أننا التقينا مرة بعد ذلك إلا تذكرنا هذه الواقعة، وربما أجرينا تنويعات ضاحكة عليها.

وخلاصة الحكاية أنني أُنزلت في بغداد مع إخواني في الوفد في قصر للضيافة، واسع الجنبات رحب الأكناف متعدد الشرفات، محاط بالأسوار، وعلى بابه محرَّس محكم يعجُّ بالمناكب العريضة والعيون الساهرة.

وكان أول شيء فعلته بعد استقراري في شقتي الفاخرة أن اتصلت هاتفيا بجبرا وسلمت عليه وأبلغته بوصولي ومقامي ورقم شقتي. وكانت لهفته رائعة وقال إنه قادم اليَّ في غضون ثلث ساعة أو خمس وعشرين دقيقة على الأكثر. فقلت له: حسنا، إذاً سأبلغ العيون الساهرة في المحرس ليدخلوك. فقال: لاعليك، انهم جميعا يعرفونني هنا.

فـمـا أنكرت منه ذلك وهو النجم اللامع في سُوح الأدب والفن في العراق.

وانصـرفت الى بعض شـأني. وبعـد ثلث سـاعـة ونيِّف رنّ جـرس الهـاتف في غـرفـتي رنيناً مـتيناً. ورفـعت السـمـاعـة، وأتاني الصـوت من المحرس قائلاً بلطف:

جبران خليل جبران في الباب يطلب الدكتور حسام الخطيب.

قلت: هل أنت متأكد؟

قال: نعم سيدي.

وتذكرت بمثل لمح البصر مقولة الجاحظ:

«والله لا أدع النادرة تفلت مني ولو قتلتني»

وقلت للجندي المقدام:

-انتبهوا. جبران هذا مات منذ ثلاثين سنة.

فاحضروا هذا الشخص وكونوا مفتحي الأعين! وماهي إلا دقائق، حتى دخل جبران ولكن دون نون، ومعه حارسان شاكيا السلاح جاهزان لكل طارىء، وتعـانقنا طويلاً، وكنت اختلس النظر الى الحـارسين من وراء ظهـر جبرا وهما في غاية الارتباك والتعجّب، وأشرت لهما أن ينصرفا. ثم تفجرت ضحكا ورويتُ له ماحدث وضحكنا وكرّرنا الضحك. وكـان جبـرا انسانا ضحوكا مرحا بطبيعته، وكان حسّ الفكاهة عنده ناميا مرهفاً. ومنذ ذلك الحين كنا نعيد السيرة ونعيد الضحكة، وقد أخبرني أبو سدير يومها أن الحادثة لم تكن غريبة على مسامعه، فهناك كثيرون يخلطون بينه وبين جبران.

وأذكر أنه بعد موت جبرا بأسبوعين أو ثلاثة كنت أتحدث عنه في مجلس بإحدى البلاد العربية، فتنطح أحد الحاضرين قائلاً:

-يبدو أن جبران عاش طويلاً فنحن نسمع عنه منذ طفولتنا.

وكانت مثل هذه الملابسات تسرُّ جبرا كثيرا وتضحكه على الرغم من دلالتها غير المريحة، فالذي لايميز جبران من جبرا لا يعرف هذا ولا ذاك.

تواصل اللقاءات والمراسلات

بعد لقاء بغداد انتظرت طويلاً جدا الى أن التقيت بجبرا في عمان أوائل التسعينات من خلال مهرجان جرش، وتبع ذلك لقاء في القاهرة بمناسبة تسلم جبرا وكوكبة من المبدعين الفلسطينيين وسام الثقافة الفلسطينية. وتبع ذلك مراسلات متقطعة معتمدة على الأسباب والمناسبات. وكان يرسل لي دائما بالبريد مايصدر له من كتب جديدة، ويبدي رضاه عن دراساتي المتعلقة ببعض رواياته (ولاسيما البحث عن وليد مسعود) وبنشاطه النقدي والترجمي، ولكن دون أن يدخل في التفاصيل، وبالطبع يصعب انتظار أي رد فعل نوعي من قبل مبدع مثل جبرا يكتب عنه الناس شرقا وغربا ويتخذه طلاب الدراسات العليا في الآداب ذريعة لنيل درجات الماجستير والدكتوراة. والحق ان رسائل جبرا لم تكن تحمل إثارات فكرية أو قلقا وجوديا، وينطبق ذلك على أحاديثه اليومية، ولعله كان يفرغ في كتاباته الغزيرة كل طاقته من القلق المجدي ويفضل أن يتكلم مع الناس مثلما يتكلمون، وهذا يؤيد النظرة التي بنيت عليها المساجلة الحالية، وهي تأكيد إنسانية جبرا الإنسان مقابل فنية جبرا الفنان. وهكذا اجتمع فيه اثنان ولم يخطىء الذين قرنوه بجبران.

وكما قد يلاحظ المتلقي أحب ان أذكر أباسدير دائما في جو الفرح والمرح، لأن عشرته كانت بهجة حقيقية، مثلما كانت قراءة انتاجه تجربة روحية عميقة ربما تبهج وتحزن في وقت واحد. وبناء على ذلك لا أجد ضيرا

هنا أيضا في ذكر طرفة من خلال مراسلاتنا تتعلق بالكرم الأمريكي الحاتمي. ولعله كرم فائق Super ككل مايرد من أمريكا!.

في أوائل التسعينات وصلني كتاب من جامعة كولومبيا يطلب مني ترشيح مترجم عربي بارز لجائزة في الترجمة الأدبية من الانكليزية الى العربية. وبالطبع كان أول اسم تبادر الى ذهني هو جبرا إبراهيم جبرا. وقدّمت ترشيحه مع المسوغات المناسبة في مثل ذلك المقام، وكتبت اليه بذلك من باب التأدب، وربما بشيء من المنّة الوديّة معتقداً أن الجائزة مثل الجوائز العربية وفرة وسخاء. وفاز جبرا بالجائزة وتبيّن أن قيمتها ألف دولار أمريكي فقط لاغير، وكنت أنا الذي أصيب بخيبة الأمل ولو أن الناحية المعنوية كانت مهمة. وكانت القيمة المالية للجائزة طرفة بحد ذاتها، ولكن أتانا فيما بعد ماهو أظرف وأشدّ عجبا. إذ وصلت كلاً منا وربما أيضا لمحكّمين آخرين بطاقة دعوة لحضور حفل توزيع الجائزة في نيويورك في تاريخ محدد، وكانت مجرد دعوة عادية كأننا مقيمون في نيويورك، لأنه لم يكنْ معها أية ايضاحات بشأن تذكرة السفر أو الاقامة أو حتى تأشيرة الدخول الى الولايات المتحدة، وقد كظمت غيظي سنة كاملة الى أن التقيت جبرا في عمان اللقاء الأخير صيف ١٩٩٤.

وحين التقينا في فندق القدس الدولي وتبادلنا التحيات والأشواق والتطمينات سألته هل حضر حفلة توزيع الجوائز في جامعة كولومبيا أم (أكل نفس مقلبي)؟ وضحكنا كثيرا لأن المقلب كان واحدا فقد تلقى مثلي بطاقة صماء، وهو الفائز المختفى به، ويبدو أنها أيضا وصلته بعد فوات الأوان.

واهتدينا الى نظام جديد في الكرم المنتظر على سلم قيم النظام العالمي الجديد: أدفع أولاً وسوف تستمتع بكرمنا ثانياً.

اللقاء الأخير

وكان لقاؤنا الأخير في الأسبوع الأخير من تموز ١٩٩٤من خلال الندوة النقدية لمهرجان جرش.

وكالعادة، نزلنا في فندق القدس الدولي في عمان وكانت تحركاتنا تقريبا مشتركة، وكنا نلتقي باستمرار على مائدتي الفطور ومعنا الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي، وكان هناك أدباء آخرون مثل عبد الوهاب البياتي، وفاضل تامر، محسن جاسم الموسوي وحاتم الصكر وطلال حيدر وجوزيف حرب وعبد النبي اصطيف، وعدد من الأدباء الأردنيين. وافتقدنا في هذا المهرجان الجلسات المشرقة لأبي عمر عبد الرحيم محمود.

كان جبرا يبدو منهكا هذه المرة، وعلى وجهه تبدو بوضوح علامات الإرهاق وتغضنات الاستسلام الجسدي للشيخوخة. وشكا من قلة النوم، وكان يعاني من مرض قلبي، سألته ذات صباح عن حقيقة وضعه الصحي والنفسي بحضور زوجتي التي كانت ترافقنا في كل جلساتنا، فأكد ماكان يذكره أمام الجميع بأن تلك السفرات البرية الطويلة بين بغداد وعمان انهكته وهدّت قواه، والمشكلة أنها كانت الطريق الوحيدة أمامه للاتصال بالعالم، وقال إن جسمه لم يعدْ يحتمل. وكان أسيفا لحاله وللأحوال العامة والظروف المحيطة، على أن جذوة الحياة ظلت متوهجة في داخله، كان يضحك ويناقش وينتقد كالمعتاد، ولم يتغيب عن جلسات الندوة إلا نادراً أي حين كانت تتعارض مواعيد الندوة مع ارتباطات أو نشاطات أدبية أخرى له، وكان جمهور عمان وفياً له كالمعتاد ومتابعا لكتاباته ومستعدا دائما لفتح مناقشات معه حول رواياته بوجه خاص. وفي جلساتنا الخاصة لم ألاحظ عليه أي ميل الى الانكفاء الى الماضي واللجوء الى الذكريات شأن الذين يشعرون بأن الحاضر والمستقبل كفّا عن اثارة الاهتمام او الأمل أو الرضا، وذلك على الرغم من أن جبرا كان مشغولا في سنواته الأخيرة

بصناعة لوحة فسيفساء سيرته الذاتية، حيث صمم القطع الأولى في اللوحة من خلال «البئر الأولى» ، ١٩٨٧ ، ثم وضع لمسات جديدة على اللوحة في «شارع الأميرات» الذي سلم مخطوطه الى المطبعة خلال صيف ١٩٩٤ وظهر في نهاية العام نفسه أي انه على الرغم من انشغاله الذهني باستعادة وقائع حياته المديدة الثريّة الخصبة فقد كان تعلقه بالماضي في جلساتنا وأحاديثنا محدودا بالمقدار الطبيعي المعتاد، بل أقل من المقدار الطبيعي لمن كان في سنه (٧٥ سنة).

على أنه لم يكن صعباً أن نلاحظ خُبُواً في ذلك البريق الخاص الذي اعتدنا أن نراه في عينيه وشيئاً من التباطؤ في مشيته وحركته بوجه عام. ثم انه كان شديد التحسّر على زوجته ورفيقة عمره (لميعة) التي سبقته الى الدار الآخرة وتركت في نفسه فراغا كبيراً، وكان من السهل استنتاج عمق هذا الفراغ من خلال حسرات كانت تعترض كلامه من حين لآخر.

ويبدو لي أن تجشّم مشقات الطريق البرّي بين بغداد وعمان الذي أنهكه فعلاً كان رمزاً جديداً لدأب جبرا على الاختراق والانفكاك من الحصار وفي كل من حياته الشخصية وحياته الابداعية كان دائما مشغولاً بتنكب الطرق المستعصية والبحث عن المخرج وعدم الاستسلام للخمول أو المتاهات. . كانت التجربة الحية من أبرز محركات حياته ان لم تكن أبرزها على الإطلاق. واستتبعت بالطبع حب الحياة والحرية والمغامرة والجمال. وفي أثناء صيفه الأخير في هذه الدنيا ، كان مايزال مصرا على الاستجابة لنداء الأنوثة الخالدة، على نحو ماصرح به وفعله ولفخانغ غوته، وكانت تحوم حوله، كالمعتاد، فراشات أدبية من مختلف الأعمار والأشكال والأهواء، أحيانا تصيّداً لمقدمة كتاب، أو طلباً لنصيحة أدبية، أو استعراضا لانتاج مبتدىء ، أو تحقيقا لتطابق خيالي بينهن وبين بعض شخصيات رواياته، وفي أحيان أقل لمجرد التبجح بمغامرة مع اسم كبير ذائع الصيت

(وكلمة اسم هنا مقصودة لذاتها!). وكان جبرا يستعذب هذه التجارب ويتلذذ بها ويصرُّ على المضي بها الى أية نهاية ممكنة. وبعضهن -على مايبدو- تجاوزن الحدود الطبيعية من الألفة معه. وربما كان ذلك يُحييه ويرهقه في وقت واحد.

وكان جبرا صريحا الى أبعد حد بشأن كل مايتعلق بحبه للحياة وإثبات وجوده واستمرار قوته وحيويته، وبدا لنا انه يكافح في أخريات أيامه من اجل الاحتفاظ بالجذوة حية متوقدة، ولكنه لم يكن مأزوما أو مهزوما.

ولقد ودّعناه في ٢/٨/ ١٩٩٤ وفي النفس حسرة، وكان احتمال ألا نراه ثانية واردا في الأغوار البعيدة، كان مجرد شعور غامض يخشى المرء أن ينبش عنه خشية من رؤية المحذور او الوقوع في أزمة تأنيب الضمير. وحين أتانا نعيه بعد ذلك بأربعة شهور عرفنا أن المقدور المحذور قد وقع ولا رادّ للقضاء، وليس لامرىء -مهما كان خارقاً- أن يبطل حدوث ماقد حدث.

* * *

لقد كان اختفاء جبرا عن المسرح مأساة بالمفهوم الشكسبيري بل كأنه تطبيق لها.

أليس ذلك القلب الدافق الذي كان يدفعه دفعا الى مغامرة الحياة ومغامرة الفن هو نفسه الذي خانه وتوقف عن الخفقان وأطفأ الجذوة؟

وهل كان إسرافه في الاقبال على الحياة، وفي الاقبال على الكتابة، وفي عدم تفويت أية فرصة للسفر الى الخارج وتجشم عناء الطريق البري، هل كان ذلك هو الشعرة التي قصمت ظهر عمره؟

وهل كانت محاولته الدائمة لاختراق الحصار المضروب على بغداد

بتلبية كل تلك الدعوات الأدبية في عمان والقاهرة وتونس، وفي خارج ديار العرب، سببا في تمكن ملاك الموت من اختراق الحجاب الحاجز حول القلب الكبير؟

هل كان هربه من الحصار الأصغر طريقا الى وقوعه في الحصار الأكبر، حصار الاختفاء المطلق بعد كل ذلك التجلي في الفضاء غير المطلق؟

إن الموت حق، كما ان الولادة حق. وكل انسان فان وسقراط فان. ولكنّ أن يختفي ذلك الموكب من البهاء والحب والعطاء والابداع والمغامرة والانس، أن يختفي (وليد مسعود) بكل تلك الضوضاء التي اثارها مع كل خفقة من خفقات قلبه، أن يخفت ذلك الدوي الذي كان يداول في السمع الأناملَ العشر ويزيد، هكذا نهائياً وبأنة صامتة لا بطرقة واجفة، أو كما قال ت. س. اليوت Not With abang, but with a Whimper فذلك أمر أقوى بكثير مما زودتّنا به الحياة من طاقة على التحمل والصبر والتسليم.

وأصعب من ذلك وأقسى أن نطمئن أنفسنا ـ كما في كل مرة ـ بأن استمرار الفنان المبدع من خلال انتاجه هو خير تعويض عن اختفاء الانسان المبدع نهائيا: لقد اختفى جبرا الانسان ولا شيء يمكن أن يعوضه، أما جبرا الفنان فسيبقى طويلاً طويلاً، سيبقى مادامت هناك صبوة لدى الناس الى معرفة شيء من أسرار لعبة الحياة.

* * *

السلعة الأدبية

حنا عبود

عندما نسمع كلمة «سلعة» فإن الاذن تدفعها الى الدماغ وهناك يتم تشخيصها وفقا لوضع السامع وظروفه وهوايته. فأصحاب الظروف المادية القلقة ينظرون اليها نظرة مختلفة عن نظرة اصحاب الظروف المادية الميسورة، واصحاب الهوايات لايفكرون بظروفهم المادية كثيرا عندما يجدون السلعة مهماكان ثمنها. فغاوية الملابس من النساء والفتيات، تدفع ثمن الفستان الجميل من

(*) حنا عبود: أديب وناقد من سورية، يكتب الدراسات الأدبية والنقد الأدبي، وله اهتمامات في الترجمة، بدأ النشر في أواخر الخمسينات، من أعماله: «واقعية مابعد الحرب»، «الخيال الأدبي».

غير أن تفكر بظروفها المادية الحرجة، والرسام لايهمه ثمن مواد عمله، بمقدار ماتهمه نوعية السلعة، والغندور لايفكر بظروفه عندما ينفق على اناقته المفرطة، وقد يبتاع معطفا ليس بحاجة اليه اصلا. ودخول السلعة في ميدان الندرة، شغف اختص به الميسورون، فقد يسعى احدهم الى شراء ساعة يد غالية الثمن لالشيء بل لانها نادرة، مع انه يملك الكثير من ساعات اليد، فهو لايأتي بها لسد حاجة بل للتباهي بأنه لاأحد وضعها في معصمه غيره، في الوقت التي لاتجد فيه الطبقات الدنيا ماتبتاع حتى السلع الضرورية جدا.

السلع لاتتساوى في اي شيء، والناس هم الذين يجعلونها متفاوتة كل هذا التفاوت، فقد تباع سلعة بعشرة اضعاف كلفتها، وقد تباع سلعة اخرى بما يقارب كلفتها أو أقل في بعض الاحيان. ولايوجد سوى اقتصاد واحد يتحدث عن السلع المادية ويبين اسرارها وهو «الاقتصاد السياسي» انه المشرع المنافق الغبي لهذه السلع وقوانينها. اما السلعة الادبية فانها تختلف عن السلعة الاقتصادية كل الاختلاف لسبب بسيط جدا وهو انها لاتخضع لقوانين الاقتصاد السياسي، فبامكان المستهلك ان يحصل على نسخة من اي كتاب نادر خلال ساعة او ساعتين، بتصويره على الالات الناسخة وقد كان قديما ينقله بخطه او بخط غيره.

عقولنا في هذه الايام تتصور السلعة وفقا لمقتضيات الاقتصاد السياسي وترسيماته. ولانقدر السلعة الادبية حق قدرها الا بمقارنتها بالسلعة الاقتصادية او باخضاعها لقوانين السلعة المادية. والمقارنة سهلة جدا وصعبة جدا، فهي سهلة لانها عكس السلعة المادية، فيمكنك ان تعرف خصائص السلعة الادبية بمجرد معرفتك لخصائص السلعة المادية. اعكس هذه الصفات المادية تحصل على الصفات الادبية. اما الصعوبة فمتأتية من تنوع السلع المادية تنوعا شديدا، عجز الاقتصاد السياسي عن ضبطها. ولابراز معالم السلعة الادبية سوف نقتصر على اهم خصائص السلعة المادية التي نختصرها بالنقاط التالية:

١ ـ الدافع

اهم تمييز بين السلعة الادبية والسلعة المادية هو «الدافع» الذي يختلف في السلعتين اختلافا كبيرا جدا. ماالذي يدفع شركة ضخمة الى انتاج «فستان الموسم» مثلا، أو «معطف الرجل الانيق» أو «العطر الساحر» أو «الحذاء الطبي» أو غير ذلك من السلع؟

قد تقول في نفسك ان هذه السلع كمالية، ولايتهافت عليها سوى الاغبياء، او الاغنياء، لافرق. لابأس، انظر اذن الى الانواع الكثيرة من الخبز، وهو وسيلة ضرورية، تطرحها المؤسسات المختصة في الاسواق، تجد الرغيف قد اتخذ اشكالا عدة، فهذا على شكل دائرة وهذا على شكل مربع وهذا على شكل هلال، هذا فيه نمش من السمسم وذاك فيه حبة البركة... إشكال واشكال كثيرة، الا انها كلها من مادة واحدة، ولها فائدة واحدة، فما الدافع وراء ذلك؟ هل هو الحرص على صحة المستهلك؟ هل هو تقديم المتعة الخاصة له؟ هل هو انعاشه وتنشيطه؟ هل هو دفعه الى التعاون والتآزر مع أبناء جلدته؟ هل هو الرقي بأحاسيسه ومشاعره؟ هل هو ترقية وجدانه؟ هل هو حثه على التضحية من أجل الاخرين؟ هل هو رفع العبء المادي عن كاهله؟ هل هو تطوير عقليته ونظرته؟ هل هو تهيئته «حضاريا»؟ هل هو دفعه الى القيم الرفيعة من المحبة والتسامح والاخلاص والبعد عن النفاق والمماراة والثعلبة؟ هل هو ترسيخ الوعي الانساني؟ هل هو زرع النبتة الجمالية والفنية في النفس؟ هل هو تغيير نظرته المتخلفة الى نظرة ارحب صدرا واوسع آفاقا؟... إنّه على العكس من ذلك تماما؟

الضروريات والكماليات شيء واحد في علم الاقتصاد السياسي، ولذلك فان الدافع واحد وهو تحقيق الربح الكبير في الزمن القصير. في الاقتصاد السياسي يتساوى الرغيف والبارفان، ويخضعان لقانون واحد هو الذي اشرنا اليه. السلعة هي السلعة، فلامجال لاي نظرة انسانية او تصرف يكون لصالح الجميع. ودائما نلاحظ ان الذين يربحون يقابلهم دائما مئات

الاضعاف ممن يخسرون أو يستنزفون، فهذا هو قانون الاقتصاد السياسي. ويعد فترة قد تطول وقد تقصر لابد من حدوث هزات في المجتمع. فريدريك انجلز قدر هذه الدورة بفترة تتراوح بين ثماني سنوات واثنتي عشرة سنة. وكان تقديره مبنيا على الانتاج الرأسمالي، فلما ظهر - ماشاء الله - الانتاج الاشتراكي دفع لينين الناس الى معاناة أزمة السلع الضرورية والكمالية فترة استمرت حتى سقوط غورباتشوف. الاقتصاد السياسي للاشتراكية يتغلب على الهزات الاجتماعية بالقمع، والاقتصاد السياسي للرأسمالية يتغلب على الهزات الاجتماعية بسرقة الشعوب المتخلفة او المغامرة بمصير شعوب بكاملها أو بشن حروب محدودة او حتى غير محدودة. والاقتصاد السياسي فاشل في الحالتين، مادام الدافع واحدا، ففي الرأسمالية تتجمع الثروات بيد الافراد وبيد الشركات، وفي الاشتراكية تتجمع هذه الثروات بيد الدولة فيتقاسمها رجال الدولة الذين يثرون ثراء فاحشا ويصبحون هم أنفسهم في مقدمة من يطالبون باقتصاد السوق لانتاج السلع بانفسهم، من غير ان يختلف الدافع الى الانتاج ابدا. انه دائما «الربح الوفير في الزمن القصير».

ان خلو السلعة من الدافع الانساني يعني دفع المجتمع الى صراعات لاتنتهي. قد تهدأ هذه الصراعات او تزول في فترات الرخاء التي غالبا ماتكون قصيرة جدا، ولكنها سرعان ماتعود من جديد. وهي صراعات لايمكن التخلص منها الا اذا تخلصنا من الشهوة الذئبية الكامنة وراء الانتاج المادي.

ستقولون ما اسهل الكلام. كلنا نعرف ان الشهوة الذئبية هي الدافع في الاقتصاد السياسي ولكن كيف نتخلص منها؟ كيف نغير هذا الدافع الذئباوي الى دافع انساني؟ ألا يعني هذا تغيير الطبيعة البشرية بكاملها، ان لم يكن خلق بشرية جديدة بشهوات انسانية؟

من حقكم ان تسألوا هذه الاسئلة فالاقتصاد السياسي لم يترك شيئا

سليما، فقد تغلغل الى اعماق نفوسنا واستولى على خلايا عقولنا، حتى بتنا لانتصور انسانا من دون شهوة ذئبية، مع ان السيرك يروض أشرس الحيوانات فتغدو اطوع من الخاتم في البنان. وبما ان الترويض لايليق بالبشر، وان كان يليق ببعضهم، لانه يقوم على القمع والقسر، وهويخالف مبدأ الحرية الانسانية، فلابد من ان نبحث عن وسيلة اخرى تكون لائقة لتغيير هذا الدافع الشرس في الانسان.

قد نظن ان هذا الدافع فطري ولد مع الانسان. ولكن مرت فترة طويلة جدا لم يكن ثمة وجود لهذا الدافع، بل ان بعض السكان الذين لاعلم لهم بالاقتصاد السياسي في استراليا وافريقيا واميركا اللاتينية، مازالوا حتى اليوم لايعرفون مثل هذا الدافع الذي يبدو لنا فطريا. وهذا يدل انه من صنع الانسان في علاقته، وليس من صنع الطبيعة المحيطة به. ان الطبيعة لم تغرس هذا الدافع في الانسان، ولكن انتقاله من الاقتصاد الادبي الى الاقتصاد السياسي هو الذي اوجد فيه هذا الدافع. فعلينا قبل ان نخطو اي خطوة، الاقتناع بأن هذا الدافع هو من التراكمات، وليس من الاساسيات، ولكن قد يكون صار بعد مرور هذه الاحقاب من الاساسيات، اذا اخذنا بنظرية لامارك في توريث الصفات المكتسبة، التي بعد عدة اجيال تصبح نغولية الى جانب النغوليات الاخرى. كما علينا الاقتناع - بالتالي - ان تغييره لن يتم الا على الموجة الطويلة، فلا يعقل بين ليلة وضحاها ان نغير دافعاً يفعل فعله فينا منذ الاف السنين، وان كانت هذه الالاف قليلة جدا اذا قيست بملايين السنين السابقة.

فاذا اقتنعنا بالاطروحتين السابقتين: عدم فطرية هذا الدافع، او امكانية التخلص منه حتى عندما نتأكد انه بات نغولية مكتسبة، وعدم القدرة على تغييره بالسرعة التي تمليها العاطفة، كان علينا ان نختار طريقة تغيير او تعديل هذا الدافع بناء على الاطروحتين.

لايوجد امامنا سوى طريقتين. وهاتان الطريقتان هما: الهندسة

الوراثية والاقتصاد الادبي. فاذا ثبت ان هذا الدافع المكتسب من العلاقات الاجتماعية قد غدا كامنا في النغوليات، فعلى هندسة الوراثة ان تنزع هذه النغولية الخبيثة، نغولية الملكية السرطانية، والابقاء على نغولية ملكية القناعة. وهذا لايستغرق زمنا طويلا، الا انه يلقى معارضة شديدة من قبل الدين ورجال الدين ومعظم علماء الوراثة انفسهم، فهم يخشون انهم بانتزاع اي نغولية، يفسحون المجال لنمو نغولية اخرى اخطر من تلك التي انتزعت، بل اشد فتكا.

وهو اعتراض وجيه جدا لان وجود نغولية قمعية قد يكون ضمانة لعدم اشرئباب نغوليات لئيمة، فقد علمنا التاريخ ان المقموعين عندما ينهار جهاز القمع يكونون أشد فوضى وأوقع للأذى والتخريب من السلطة المنهارة، لكثرة مافيهم من القامعين الذين لم تمكنهم الظروف السابقة من القمع، فما ادرانا اذا سحبنا نغولية هذا الدافع انبرت لنا نغولية اخرى كانت مقموعة فراحت تأخذ حريتها وتخبط خبط عشواء كما يقول الشيخ زهير؟

طريقة هندسة الوراثة سريعة ولكنها غير مضمونة، فلايبقى امامنا سوى الطريقة الاخرى وهي طريقة الاقتصاد الادبي الذي عرضنا بعض مبادئه في ابحاث سابقة، وسنعرض بعضها الاخر في ابحاث لاحقة. وكما أحل الاقتصاد السياسي هذا الدافع في الطبيعة البشرية، فان الاقتصاد الادبي المعاكس تماما له هو الكفيل بانتزاع هذا الدافع وخلق دافع ادبي يحل محله فتنتظم الامور وتحل القضايا التي عجز عن حلها الاقتصاد السياسي.

لاشك ان هذا يتطلب أنظمة تنظر الى الثقافة الادبية انها ثقافة منتجة حقا، لابل انها الطريقة الوحيدة لانقاذ البشر من المشكلات المستنقعية التي خلقها الاقتصاد السياسي. اكثر مصانع البشر لالزوم لها، انها تخلق التراكمات فوق النفس البشرية وتجعلها ترزح تحت أعباء مادية اوهمنا الاقتصاد السياسي انها من الضروريات. ان الاقتصاد الادبي هو الطريقة الوحيدة لتغيير هذا الدافع الخسيس.

هذا موضوع كبير جدا سنعود اليه فيما بعد وان بمعالجة سريعة موجزة.

٢ـ المؤسسة

اول مؤسسة لانتاج السلعة في العالم هي المؤسسة الادبية، والسلعة المنتجة هي الادب، الملاط الذي يجمع بين أفراد المجتمع في لحمة حقيقية. وهذه المؤسسة عفوية لم تنشأ بقرار ولم تشرف عليها سلطة قمعية تجبر الناس على الانخراط فيها. نشأت نشأة عفوية من الاعياد والطقوس والاعمال التي كانت جماعية في حقول الطبيعة وغاباتها. المؤسسات الاقتصادية لم يكن لها وجود. المجتمع لم يكن بحاجة اليها، فقدكانت السلع المادية مجانية، مثل السلع الادبية. وهواليوم أيضا لايحتاج اليها، فهي مؤسسات مصطنعة اصطناعا، تسعى الى اقناعنا انها ضرورية واننا نلاقي مصيرا مريعا ان تخلت عنا او تخلينا عنها. انها توهمنا ان حياتنا رهينة بوجودها. وللاسف فان القسم الاكبر من بني البشر ينجرفون وراء هذه الكذبة. فمن قال ان شركة الهند الشرقية كانت ضرورة من الضرورات لاستمرار حياتنا؟... إنهم أصحاب الشركات فقط. انهم هم الذين اقنعوا الكثيرين بأن هذه المؤسسة أو تلك تقوم بدور المنقذ للحياة الانسانية المتردية. شركة الهند دمرت الهند فأفسدت براءتها، ولم تقدم لها شيئا. واختفت هذه الشركة ولم يشعر بهاأحد، فما أشد ـ كان ـ ضرورتها؟!

مؤسسات كثيرة ستظهر وتختفي بعد ان تقدم سلعا مادية كثيرة تغرق الأسواق وترهق البشر وتزهق الأرواح.

لو كانت المؤسسات التي من هذا القبيل ضرورية، وكانت سلعها تسد حاجة انسانية فعلا لظلت قائمة حتى هذه الايام. هل انتهت مهمتها كما يزعم الاقتصاديون؟ لاابدا لان الشركات التي تلتها قامت بما كانت تقوم به هذه المؤسسة ذاتها. ان كل مؤسسة على هذه الشاكلة هي «مجمع الشياطين» لم يجتمع افرادها الا لمص الدماء، ولم يخططوا الا لابتزاز الانسان

واستغلاله، ولم ينتجوا سلعهم لسد حاجة الناس، بل لخلق حاجات ماكان اغنى الانسان عنها. الكذب والغش والنفاق والاعلام الضخم المزخرف والمزيف والملصقات المضللة... هي ادواتها لاستغلال الناس باستغفالهم وتضليلهم واقناعهم بالضرورة «القصوى» لسلعها. لايمكن ان تنطق بكلمة صدق واحدة ولايمكن ان تعين احدا ولايمكن ان تغني نفسا من النفوس، فمادام الدافع هو الشهوة الذئبية، فان من المستحيل ان يصدر عنها شيء جيد، وهذا هو السبب الذي يجعلنا نقدم الدافع على غيره من عناصر السلعة لمقارنة الفروق الكبيرة بين دافع ودافع، بين سلعة وسلعة، بين سلعة أدبية وسلعة مادية..

مؤسسات بسلعها جاءت وذهبت ومؤسسات بسلعها ستجيء وتذهب، الا ان مؤسسة واحدة ظلت ثابتة وقائمة منذ آلاف السنين وحتى هذه الايام، لاهي تغيرت ولاسلعتها تغيرت وهي المؤسسة الادبية، فمنذ نشأتها كانت ذات سمة عالمية، فالسلعة الادبية التي تقدمها هذه المؤسسة لاتتغير في أي صقع ظهرت، فهي دائما دعوة الى المحبة والتسامح وتصوير لمآسي الانسان وهمومه الكبرى وفضح المسيرة العشوائية التي يقوم بها البشر من دون ترو ومن دون اهتمام بما ينتظرهم، وسواء انتجت هذه المؤسسة في استراليا او افريقيا او اوروبا، فان الانتاج واحد والسلعة واحدة والدافع واحد وهو وقف هذه المسيرة المتهورة وانشاء علاقات تقوم على القناعة المادية والطموح الروحي، من اجل اعادة التوازن بين الانسان والطبيعة وبين الانسان والانسان، وطالما نبه الادب الى الهوة التي يسير اليها البشر. ويظهر ذلك كله في اسطورة انتجتها المؤسسة الادبية الفراتية منذ آلاف الاعوام تدور حول الإله تموز الذي كان راعيا ينعم بالحياة السعيدة، لم يكدر خياته شيء لكنه فكر مرة ان يذهب الى المدينة، اي فكر في الانتقال من الحياة الروحية المنعمة الى الحياة المادية الشقية. دخل تموز المدينة فاعتقله زبانية العالم السفلي واخضعوه لصنوف العذاب.

هذه السلعة البسيطة العميقة الدلالة، هي من اوائل السلع التي انتجتها المؤسسة الادبية. انها تحذرنا من الاغراق في العالم المادي «المدينة» وتدعونا الى الشغف بالجمال والطبيعة، وترى في عالم المادة قيداً وسجنا وعذابا. وما العذاب الذي عاناه تموز غبّ دخوله المدينة سوى رمز لمأساة الحياة المادية. واذا جاز لنا ان نفسر رموز هذه السلعة الجميلة قلنا ان المقصود بالعالم السفلي هو العالم المادي، والمقصود بالعالم السماوي هو النعمة الروحية والغبطة النفسية.

كل المؤسسات الادبية لدى الشعوب الاخرى سارت على مأسارت عليه المؤسسة الفراتية من غير ان تطلع على انتاجها، فالعالمية في هذه الحالة ناجمة من الطبيعة الادبية لا من قرارات وتحالفات واحلاف ولامن ارشادات الاقتصاد السياسي، المنظم الاكبر للشقاء والبؤس. ان الادب يسير وفق نظام عالمي صارم جدا. صارم من غير قمع وملتزم من غير قرار، لانه بصدق يتكلم وبمحبة يعظ ويحرص يخاف على المصير. والنظام العالمي الصارم ناجم عن حرية لا حدود لها، لكنها حرية انسانية، اي تحرص على ان تكون مسيرة الانسان صحيحة سليمة غير متعثرة، لذلك تتفق كل مؤسسات الادب في توجهها، فعلى الرغم من كثرتها وتنوعها تتفق في دوافعها واهدافها، فكأنها مؤسسة واحدة، وكأنها تنتج سلعة واحدة على مر العصور.

السلعة التي انتجتها المؤسسة الادبية الفراتية نجدها في كل المؤسسات الادبية الاخرى، فكل سلعة ادبية منتجة بعد ذلك كانت دائما تلح على ماالحت عليه السلعة الفراتية، فتحذر من الحياة المادية وتدعو الى الغبطة الروحية. انها دائما تحذر تموز من الدخول الى المدينة، ودائما تدعوه للعودة الى اغانيه وافراحه بعيدا عن هموم المدينة وآلامها واحزانها، اي انها تحذر من الملكية الشيطانية المسؤولة عن النشاط التدميري المحموم الذي يشكل نواة الاقتصاد السياسي.

انظروا في أي مؤسسة مادية، ولاحظوا كيف انها منذ نشأتها تمارس بسلعها نشاطا تدميريا وتمارس هذا النشاط الى ان تدمر نفسها، ولو كانت كما ادعت لما بطلت وانتهت. والمشكلة ان المجتمع لايتخلص منها الا بعد ان تكون قد فعلت ما فعلت ومزقت مامزقت.

حولوا نظركم الى اي مؤسسة ادبية، التي هي مؤسسة عالمية مهما أوغلت في محليتها لانها بسلعها تصب في الاستراتيجية العالمية للادب، ولاحظوا كيف أنها مؤسسة ثابتة لاتنهار ولاتتغير، وهي مصرة على التخلص ليس من عقابيل السلع التي انتجتها المؤسسة المادية وحسب، بل ايضا تسعى الى دكّ هذه المؤسسات الفاسدة المفسدة.

كل مؤسسة مادية تسعى الى السيطرة بسلعها على العالم، وترغب في ان تكون عالمية. ولكن حتى الان لم تستطع اي مؤسسة أن تصل الى المجال العالمي لانها عندما تنتج سلعها فانها تنتجها في السوق الاقتصادي السياسي القائم على التناحر والتنابذ والمنافسة واذا كان ثمة تحالفات فانها مؤقتة، بينما المؤسسة الادبية فانها الوحيدة التي لاتسقط لانها تدخل السوق باستراتيجيتها الواحدة التي لاتتغير. انها استراتيجية الانقاذ، استراتيجية المحبة والتسامح، استراتيجية ملكية القناعة والطموح الروحي. ومادامت الاستراتيجية واحدة لاتتغير فإن كل مؤسسة محليةهي-رغبت في ذلك أم لم ترغب-جزء من المؤسسة الأدبية العالمية التي هي مجموع هذه الأجزاء وكل جزء عبارة عن اسهام يصب اخيرا في الاستراتيجية الكبرى، استراتيجية الخلاص، ولاخلاص الا بالاجهاز على اسلوب انتاج الاقتصاد السياسي.

٣ـ العمر الزمني للسلعة

في بحث سابق عرضنا لاتهامات توجه الى المنتج الادبي، ومنهاالاتهام البراغماتي الذي يتهم الاديب بانه غير عملي، ولكننا عندما وصلنا الى مناقشة هذا الاتهام استبد لنا كلمة البراغماتي بكلمة الاقتصادي، لننزع عنه صفة الفائدة المعنوية. ان البراغماتي في وضعه الحالي لن يكون

اكثر من الاقتصادي أو رجل الأعمال، فهمه ودافعه وتربيته ومساعيه التي يصفها بانها «عملية» هي في الحقيقة اقتصادية ضارة. ان البراغماتي لايؤمن بالادب والفن، ولذلك يجب الا نطلق عليه صفة الرجل العملي المفيد، فلو كان مفيدا حقا لآمن ان التربية العملية الحقيقية، التربية البراغماتية الصحيحة هي التربية الجمالية التي يقدمها الادب والفن، فهي وحدها التي اثبتت جدارة عملية، وهي وحدها التي اثبتت انها مفيدة، فاذا كان ثمة من يستحق لقب البراغماتي فانه الأدب لانه الوسيلة العملية الوحيدة المجدية، أما البراغماتي الحالي فانه الابن البار للاقتصاد السياسي، فالاولى ان نطلق عليه صفة الاقتصادي المادي الساعي الى التدمير، كغيره من جراء الاقتصاد السياسي. ولكن بما ان هذه الصفة شاعت فان من الصعب تغيير دلالتها. وسوف يتبين لنا من عرض مسألة العمر الزمني للسلعة كيف ان الادب هو البراغماتي المفيد دون سواه. اما البراغماتي الحالي فانه اقتصادي مودرن.

كم يبلغ عمر اعظم سلعة اقتصادية؟ بضع سنوات فقط، بل لنقل انه بضع عشرات من السنين اذا كنا متفائلين الى ابعد حد، مع ان هذا شيء اقرب الى الخرافة، لان المؤسسة منتجة السلعة المادية ذاتها لاتمكث في الارض كل هذه المدة.

كم يبلغ عمر أبسط سلعة ادبية؟ آلاف السنين وفق التاريخ المنظور، فنحن لانصدق ان الآداب والفنون المصرية قد نشأت فورا بهذه الضخامة من غير أن يسبقها تاريخ عريق جدا. ويخطرني الآن اسم جون ويست، عاشق مصر الذي لم يكن مختصا بالمصريات، بل كان امين مكتبة في اميركا الشمالية. حشر نفسه حشرا في بعثة الى مصر. كان قد قرأ الكثير عن الادب المصري وعرف أن أبا الهول عريق جدا. فلما وقف أمامه ودار حوله وقدر الارتفاع الذي طمرته الرمال من ابي الهول قال على الفور إن أبا الهول يرجع الى اكثر من عشرة آلاف سنة. ذهل رفاقه ولكنهم رضخوا لمقولته بعد الدراسة والتنقيب. فاذا كان عمر التمثال الجاثي أمامنا اليوم أكثر من عشرة

آلاف سنة، فكم يبلغ عمر السلعة الادبية التي جثم فيها طويلا ابو الهول قبل أن يجثم فوق الرمال؟ قدروا لانفسكم. أما أنا فاني أقول أن السلعة الادبية التي ولد فيها ابو الهول تعود الى عشرات الالاف السابقة على عشرة الالاف التي ولد فيها تمثال ابي الهول. لاشك انه ولد في السلعة، ولاشك انه خضع لكثير من التغيرات، على الرغم من حفاظه على دلالته الاساسية، ولاشك انه صار محببا للناس، ولاشك انه مرت فترة طويلة قبل ان يفكر الناس في إقامة تمثال له.

سلع كثيرة من الادب فقدت، لكنها قائمة بيننا الآن. فقدت كوثيقة مادية، كنقش على حجر أو طين ولكنها استمرت من سلعة الى سلعة، وفي كل مرة كانت تتجدد، الى ان وصلت الينا وسوف تصل الى الاجيال القادمة فالقادمة إلى أبد الابدين.

سل نفسك الان: اي السلعتين اجدى وانفع، واي السلعتين براغماتية حقا، واي السلعتين تحقق الاكتناز الروحي والسعادة المادية، واي السلعتين تؤدي الى التعاسة والافقار؛ السلعة التي تبقى عشرات السنوات ام السلعة التي تبقى عشرات الالوف من السنوات، تناضل وتكافح لخلق النفس البشرية الصافية، عماد كل توازن حقيقي، ومنطلق كل حياة مطمئنة، بعيدة عن الجشع والحقد والقمع..؟؟

جهابذة الاقتصاد السياسي يزعمون ان السلعة تسد حاجة انسانية، فأي سلعة هذه، واي زعم هذا اذا كانت لاتمكث سوى سنوات؟ فهل تغيرت الحاجة بهذه المدة القصيرة، ام انها هي التي اوهمت عقولنا بهذه الحاجة؟... السلعة الحقيقية، السلعة البراغماتية حقا التي تعود بالنفع العملي هي السلعة الادبية التي لو لم تكن البشرية بحاجة اليها لما عاشت حية ناضرة مشرقة تتعطش اليها النفوس كل هذه المدة المديدة. انها السلعة الوحيدة المبرأة من العيوب، التي يحق لها أن تزعم أنها تسد حاجة بشرية. ومايزعمه الاقتصاديون من أن السلعة المادية تسد حاجة بشرية لايصح إلا من

باب واحد فقط، وهو أن هذه السلعة تخلق الشحناء بين الناس فيتقاتلون عليها، فتتوهم أنها تسد حاجة. وهذا الوهم مرده الى النفس المريضة التي تآكلت بسبب الخضوع لمشاعر غير انسانية في مقدمتها الملكية السرطانية. ان اي سلعة مادية هي سلعة ضارة ومفسدة ان لم تخضع لقوانين الاقتصاد الادبي. واذا اردنا ان نقدر اهمية اي سلعة، ومقدار الحاجة اليها، فما علينا الا ان نقيس عمرها الزمني، فالسلعة التي لاتمكث الا قليلا هي السلعة النافلة، والسلعة التي يطول مكثها هي السلعة التي تفيد الناس والتي يحتاجها الناس.

وعندما نقول السلعة فاننا نعني تلك المادة التي تخرج الى السوق بعد أن تمر بيد الانسان، ولانعني منتوج الطبيعة التي لاتعرف الضن ولا الكلال والتي بالمجان تأخذ وبالمجان تعطي... بهذا نكون قد وضعنا مقياسا من أهم المقاييس لتقدير أهمية السلعة ومدى حاجة الناس اليها: انه العمر الزمني.

سوف نبين فيما بعد ان هذا العمر الزمني للسلعة الادبية لايسير بوتيرة واحدة عبر التاريخ من القوة والفاعلية، لكن الحاجة الى السلعة تظل قائمة حتى عندما تكون فاعلية السلعة قليلة، لكن هذا بحث آخر.

كل منتوجات الطبيعة كانت خاضعة للاقتصاد الادبي. كانت سلعا ادبية، لكنها بعد ماظهرت الملكية الشيطانية فقدت براءتها وانتقلت من الاقتصاد الادبي الى الاقتصاد السياسي، وبدلا من ان تتجلى بجوانبها الايجابية صارت ضارة مثل كل شيء بيد الاقتصاد السياسي، فانتقلت بذلك من تلبية الحاجة الانسانية الى تلبية الشهوة الذئبية.

٤ـ الأزمة

اشرنا من قبل ان انجلز ربط بين الانتاج والازمة في دورة متناوبة تمتد من ثماني سنوات الى اثنتي عشرة سنة. فالانتاج المادي في ظل اي اقتصاد سياسي معرض للأزمة، حتى صارت السلعة المادية والأزمة شيء واحد. يفسرون الأزمة تفسيرا ماديا، فهي ناجمة من وجود السلع في السوق حيث

يكون الطلب اقل من العرض. وحتى لاتشكل السلعة المادية أزمة يجب أن يتـوازن العـرض مع الطلب (ترى مـتى حـدث هذا التـوازن في كل تـاريخ البشرية؟). ومثل هذا التوازن مستحيل استحالة شبه مطلقة، ولهذا يلجأ اصحاب السلع الى إتلاف المنتوج ليقل العرض أو الى الدعاية والاعلان ليزداد الطلب. وكلا الامرين جريمة، فالاقتصاد السياسي هواقتصاد جرائمي في حقيقته.

لن نخوض في مسألة تصدير الانتاج والحروب الخارجية والاستعمار والامبريالية... فهذه مسائل مللنا منها ومن سماعها وصرنا نحفظها عن ظهـر قلب. لكن كل مانريد قوله هو ان الأزمة مرتبطة بالسلعة الخاضعة للاقتصاد السياسي سواء في النظام الرأسمالي او في النظام الاشتراكي، هنا مضاربة وهناك سوق سوداء، هنا يستغلك القطاع الخاص وهناك يستغلك القطاع العام.

الاقتصاد السياسي هو اقتصاد مرضي، ظهر بعد انحراف النفس البشرية، وبسبب الامراض التي تنشرها السلعة المادية. وقد بذل هذا الاقتصاد كل جهده للتخلص من الامراض/ الأزمات التي تتكرر بصورة دورية منذ القرن التاسع عشر، بسبب الضخ المستمر للسلع بعد ظهور الآلات الميكانيكية والاوتوماتيكية. وهي اليوم اشد خطرا من السابق بكثير لان المركبات السيبرنيتيكية والكومبيوترية باتت من الضخامة بحيث لم تعد تسمع نصيحتنا، فهي تتمرد حتى على مخترعيها واصحابها والقائمين عليها. ان توقفت عن الانتاج تخلفت وان انتجت دمرت. ومع ضخامتها فانها تتميز بعمرها القصير جدا فما تنصرم فترة قليلة على عملها حتى تعقبها مركبات اصغر بفعالية اكبر تزيدها دقة وسرعة، وتتحول من اداة إنتاج الى سلعة تعرض للبيع بأرخص الاثمان، ثم لاتجد من يشتريها في بعض الاحيان. انها في هذه الحالة تتحول من معين الى عبء.

ليس علينا ان نناقش هنا مثل هذه المشكلات، ولا ان ننشئ مقابر هائلة

لاستقبال المركبات التي احيلت على المعاش، فلنبق في بحثنا الاساسي وهو طريقة الخلاص من الأزمات المتكررة.

حاول الاقتصاد السياسي ايجاد حل لهذه المشكلة التي تشبه المعادلة المستحيلة. ان كل هم الاقتصاد السياسي هو تقديم طريقة للسيطرة على مايسمى فوضى الانتاج (في الرأسمالية) أو شحه وندرته (في الاشتراكية).

ومنذ ظهور الأزمات وحتى اليوم لم ينجح الاقتصاد السياسي في العثور على حل أو على طريقة يرضخ لها الانتاج أو تنصاع لها الآلات الحديثة التي تغدو في بعض الاحيان عبئاً على اصحابها.

لن نتطرق الى ماقدمه آدم سميث أو كينز أو مالتوس أو تايلر أو ماركس وانجلز أو لينين، من أساليب الخلاص من الأزمة الدورية، لاننا لانؤمن بأن من الممكن ايجاد طريقة مجدية على يد الاقتصاد السياسي أو الاقتصاديين أو رجال الاعمال أو العلماء . . . علينا ان نقدم طريقتنا التي نراها الطريقة الوحيدة المجدية.

لنقارن بين السلعة المادية والسلعة الادبية وتتساءل: لماذا كلما انتجنا سلعة مادية وقعنا في الأزمة بينما كلما انتجنا السلعة الأدبية تخلصنا من الأزمة نوعا ما، أو خففنا من وقعها وتخريبها؟

كلما تراكمت السلعة المادية اشتدت الازمة. وهذا شيء غير موجود اطلاقا في السلعة الادبية التي كما ازدادت خففت الازمة. وربما قال القارئ في نفسه هذا نوع من اللعب بالالفاظ، فمتى كان الادب منقذا؟ . . . ولالوم على هذا القول لاننا ربينا بعقلية الاقتصاد السياسي.

لننظر في بلدان العالم من اعظمها واضخمها واكثرها صناعة الى اضألها شأنا وأصغرها عددا واقلها صناعة، ماذا نلاحظ؟

نلاحظ ان البلدان التي تستهلك السلعة الادبية هي التي تخف معاناتها من الأزمة الاقتصادية. لنأخذ سويسرا والدانمارك والسويد والنرويج وهولاندا . . . فهي من اعظم البلدان استهلاكا للأدب. قد يعجب القارئ

ويقول ابن اميركا اللاتينية التي يكاد ادبها يغطي الكرة الارضية، بينما لانكاد نسمع بالادب السويدي أو الأدب السويسري - على سبيل المثال؟

هنا علينا ان نميز بين الانتاج الادبي والاستهلاك الادبي فأميركا اللاتينية منتجة حقا لكنها غير مستهلكة، ونسبة القراء فيها هي من أقل النسب بعد افريقيا وأطراف آسيا. فعلينا الا ننخدع بهذا الانتشار، فما يقرأ في اوروبا من ادب اميركا اللاتينية يعادل اضعاف اضعاف مايقرأ في بلدانها كلها. ان اعظم منتج في العالم لادب الاطفال - مثلاً - هم السكندنافيون، فمن منا اطلع على هذا الادب الجميل والعظيم في آن معا؟ . . . قلة لاتكاد تذكر، بينما يستهلك هذا الادب ضمن الدائرة السكندنافية استهلاكا كاملا او شبه كامل. ان ماتنتجه الدانمرك من ادب الاطفال فقط يعادل ماتنتجه افريقيا واميركا اللاتينية مئات الاضعاف، وهوأدب يستهلك داخل الدانمرك وجوارها، ويبدو انهم لايشبعون، ففي كل يوم عشرات الكتب الجديدة.

لو صنفنا الدول المستهلكة للانتاج الادبي لكانت الدول السكندنافية في الطليعة، ليس في هذا القرن المشرف على الوداع فحسب، بل منذ القديم والقديم جدا. وهي تولي أدب الأطفال الاهتمام الاول والاكبر، وتنفق الدولة على ذلك من الاموال مالو وضعتها في المصارف العالمية لعادت عليها بفائدة كبرى جدا. بيد انها في عملها هذا تجني فائدة مادية لاتعادلها فائدة في العالم، فقد سارت هذه البلدان طوال الحقب الماضية التي نسميها حقب الازمات والامراض الاقتصادية مسيرة بعيدة كل البعد عن الجائحات المالية والضائقات الاقتصادية. انها دول لم تعرف الفقر المادي في حياتها، لانها لم تعرف الفقر الادبي. انها بلدان لم تعرف في حياتها ثورة سياسية ولاازمة اقتصادية خانقة. انها بلدان بلاثورات وشعوب بلاضائقات وازمات، وبلا انفجارات سكانية، فلا حاجة بها الى عقد مؤتمر للسكان، والتصدي للمتشددين والفاتيكان في اعتراضاتهم التي لاتنتهي.

لنحاول تفسير ذلك، ماذا نجد؟ . . . نجد ان السبب لايكمن في طريقة

الانتاج المادي (الطريقة الرأسمالية المعتدلة، او الديمقراطية الاشتراكية) فقد كانت هذه الدول راقية قبل هذه الطريقة، ولايكمن في الشركات الخاصة، التي تتبرع لادب الاطفال، فهي مثلها مثل غيرها تسعى الى الربح الوفير في الزمن القصير، ولايكمن في موقعها الجغرافي، فهناك بلدان باردة لاتستطيع تجنب أبسط الأزمات المادية . . .

لن نتابع هذا الاسلوب في تقصي النفي وملاحقته، سنقول باختصار ان السبب يرجع بالدرجة الاولى الى الاستهلاك الادبي . والاهم في ذلك هو تلك العناية الموجهة إلى أدب الاطفال . انه يحتل المكانة الاولى من دون منازع .

سأعرج الآن على مثال آخر واضح وهو اليونان التي كانت من اعظم بلدان العالم انتاجا واستهلاكا للادب، فكانت في قمة الامم توازنا . ثم تراجعت بعد سقوط القسطنطينية وصارت في آخر سلم المنتجين والمستهلكين، فتخلفها كان بسبب اهمالها للاستهلاك الادبي . هذه الدولة المعتزة بماضيها الأدبي المجيد حقا انكبت على الانتاج الادبي واستهلاكه منذ السبعينات وبلغت في ذلك مبلغا كبيرا في اوائل التسعينات حتى بلغ عدد الكتب المترجمة الى اليونانية فقط مايتوف على خمسة وعشرين ألف كتاب .

لنلاحظ الان تطورها الاجتماعي والمادي . انها صارت أقرب الى التوازن، فقد تراجعت نسبة النمو السكاني وتقدمت نسبة الانتاج المادي، بل صارت بحاجة الى عمالة اجنبية في موانيها، وتجنبت الازمة المالية ومرت بعض الازمات الاقتصادية عليها مرورا عابرا، كأزمة السبعينات وأزمة الثمانينات .

في ابحاث سابقة أكدنا ان مانسميه البناء التحتي والبناء الفوقي بحاجة الى إعادة نظر، وهانحن نكرر هذا التأكيد فنقول ان البناء التحتي هو الادب وبالاخص ادب الاطفال . الادب وحده ينتج سلعا لاتؤدي الى ازمة، بل انه كلما انتج اكثر جنّبنا الأزمات اكثر . وكلما استهلكنا هذا الادب تخلصنا من وقعها لان من المستحيل تنحية مكابدة الحياة تنحية نهائية .

لقد كانت الماركسية من اهم النظريات التي اكدت على ضرورة بناء القاعدة المادية التحتية للاقتصاد. وذهبت الى ان القاعدة المادية هذه كفيلة بانتاج البناء الفوقي من ادب وفن وفلسفة وغير ذلك من الامور المعروفة لنا جيدا عن الماركسية. واعتقد ان هذه النظرة هي النظرة القاتلة لان القاعدة المادية لاتبدأ بالمادة بل بالروح، بتهيئة النفس البشرية لملكية القناعة ومملكة التسامح، فماذا جرى عندما نجحت الثورة الشيوعية؟

عودوا الى تاريخ هذه الثورة ولاحظوا كيف أنها اهملت القاعدة المادية التي نؤكدها ونلح عليها، ووطدت القاعدة المادية التقنية، فبدأت بذلك من خارج النفس البشرية. لقد غرقت في الدعاية الاعلامية وفي الادب السياسي المحض الذي يزيد من انقسام المجتمع. ان الثورة الشيوعية أشبه بديك نزل الى الحلبة بحثا عن خصوم. وانصرمت السنون والثورة غافلة عن الانتاج الادبي، وغارقة في الانتاج السياسي بل ان ادب الاطفال لم يظهر الا في السنوات المتأخرة من عمر الثورة التي كتبت بيديها بطاقة نعوتها. كانت ثورة سياسية لاعلاقة لها بالادب. كانت تبحث عن الخلافات، فاذا تحدث مفكر في آخر الارض، بحثت عن النقاط التي تختلف فيها معه، وجردته من عواطفه الانسانية، واظهرته كأنه معاد لبني البشر لالشيء إلاّ لأنه وجه بعض الانتقادات اليها. كانت ثورة تريد ان تفرض نفسها لاان تبني مجتمعا سليما، وهذا شأن كل حركة تقوم على الوحدانية.

قد يظن القارئ ان السلعة الادبية والسلعة المادية ضدان لايلتقيان. ربما اخطأ واستوحى هذا الظن من كلامنا الذي يعلق الآمال على السلعة الادبية. ولإزالة سوء التفاهم في هذه النقطةنقول ان الامر على النقيض مما قد يتوهم القارئ. ان الخلاف بيننا وبين غيرنا ينحصر فقط في النظرة الى البناء التحتي: هل هو بناء مادي ام بناء ادبي؟ وفي الوقت الذي جرفت فيه المادة نفوسنا فأوهمتنا انها أساس كل شيء، فانني اقف مخالفا لهذه الاطروحة التي اعتبرها بليدة ومدمرة. وحتى لااطيل اكتفي بعرض ظاهرة

نعرفها جميعا وهي علاقة المادة بالانسان. فالاقتصاد السياسي يقول ان السلعة المادية هي الاساس وهي التي تقولب افكارنا ومعنوياتنا. أما نحن فنقول ان الاقتصاد الادبي هوالاساس واليك الدليل.

في كل عصور الانتاج المادي كان العنصر المدمر، العنصر الذي يخلق الأزمة، العنصر الذي يلوم غيره مع أنه المسبب الأول هو الانسان. الآلات والسلع المادية حيادية تعمل من دون نوايا مسبقة لذلك لايمكن ان تحدث أزمة. الانسان هو الذي يحدث الازمة ويوقع الخراب. ولنقترب اكثر ادخل اي مؤسسة انتاجية تجد ان ربها هو الذي يتحكم بها وهو الذي يأمر بالانتاج السلعي الذي يغرق الاسواق، أو يأمر بوقف الانتاج لتعطيش السوق.

لنقترب اكثر ولندخل احدى مؤسسات القطاع العام نلاحظ ان هذه المؤسسة مهما كانت ضخمة ومنتجة وشغالة فانه يكفي ان يديرها موظف بعيد عن الادب حتى تتخلف وتنهار. ان موظفا سيئا واحدا كفيل بتدمير مؤسسة بكاملها، ورجل دولة سيء يودي بنظام حكم كامل. فالعنصر الحاسم في الانتاج ليس الآلة ولا السلعة ولا الاستهلاك ولا العرض ولا الطلب ولا الرأسمال الثابت ولا الرأسمال المتغير... انه الانسان فقط. الانسان وحده العنصر الحاسم. اتفقنا؟... لنتابع.

كيف «نصنع» هذا الانسان؟ هل نصنعه بالعلم؟... اذن قد ينتج لنا الذرة المدمرة لا الذرة الشافية؟ هل نصنعه بالاقتصاد السياسي؟... اذن يدخل في جو المنافسة والمضاربة والسعي الحثيث لتحطيم الاخرين؟... هل نصنعه بالثقافة الاجتماعية؟... اذن سوف ينحاز لطبقته وفئته ويرى في البقية الاخرى من المجتمع خصوما له... هل... وهل...؟ السلسلة لاتنتهي فعلينا وقفها والعودة الى افضل طريقة «نصنع» بها الانسان المثالي. انها طريقة الاقتصاد الادبي، انها الانتاج الادبي الغزير مثل امطار الطوفان من دون كارثة، لا الانتاج السياسي ولا الانتاج الديني ولا الانتاج المذهبي او الطائفي، ولا الانتاج العرفي أو الجغرافي... لا يوجد سوى الادب اوالادب وحده فقط ولاشيء سواه، لان ماسواه متمم وليس الاساس.

عندما نحصل على الانسان المستهلك للادب منذ طفولته وحتى دخوله ميدان الانتاج المادي، نحصل على التوازن الحقيقي، وعلى الاستمرارية ونتجنب الازمات، او تمر علينا مرورا سريعا بوطأة أخف. ان الانسان الذي لايستهلك الادب منذ طفولته اشبه بالأحمق الذي يرفع الحجر للبناء فيسقطه على قدمه.

اعرف ماذا يجول في اذهانكم. تقولون ان الازمة في حقيقتها أزمة اخلاق. سأوافق معكم، لكن كيف نبني الاخلاق؟ هل نبنيها بالمهارة الوظيفية ام بالعظات الدينية التي لم تنقطع يوما واحدا؟ ام بالخطب القومية العارمة ام بفرض عاداتنا وتقاليدنا على ابنائنا؟... كيف؟... كيف؟

لايمكن بناء أخلاق حقيقية الا بالادب، لان الادب هو السلعة الوحيدة التي تولد ولادة طبيعية والتي تستهلك استهلاكا عفويا من غير لجوء الى فرض او ابتزاز او استغلال او خديعة او قمع او اثارة حروب محلية او عالمية.

القاعدة المادية تعتمد على الانسان، والانسان ان لم يعتمد على الادب في بناء شخصيته فان من العبث الادعاء اننا اقمنا قاعدة تحتية للتقدم، فنظل اسرى السلع المادية التي تنقلب علينا فنخدمها بدلا من ان تخدمنا، وتتحول من مارد ينصاع لاوامرنا الى وحش يفترسنا ويثير المصاعب والفتن والثورات والحروب بمختلف انواعها. وعندها سنظل نسمع صيحة هتلر: الزبدة او المدفع، هذه الصيحة التي لم تنقطع طيلة تاريخ الاقتصاد السياسي. ان كل دولة ترددها ولكن بطريقة مختلفة. هذه الصيحة ستبقى تطن في آذاننا مالم نعمد الى انتاج السلعة الادبية، القاعدة المادية الحقيقية لكل تطور. واي انتاج؟ انتاج يغرق البيوت والغرف ويدخل الى المطابخ، ويمسك بالانسان طفلا ويظل معه طيلة حياته. ان السلعة الادبية هي وحدها القاعدة التحتية، والبناءالأساسي لكل محاولة انتاجية.

٥ـ التلوث

خضوع السلعة للاقتصاد السياسي جعلها مصدرا لتلوّث البيئة. عندما يحصل الانسان على حاجاته من الطبيعة فانه لايلوث الطبيعة، ولكنه عندما يحصل عليها من يد الاقتصاد السياسي فانها تصبح خطرا على مصير البشرية بكاملها. لقد بلغت السلعة حداً من الخطورة بحيث ان الدول الصناعية تستأجر أرض الدول المتخلفة لدفن النفايات السامة والمشعة. وبالطبع لم تلجأ هذه الدول الى استئجار اراضي الدول المتخلفة الا بعد ان ضاقت اراضيها وجوها وبحارها عن استيعاب هذه النفايات، او انها ترمي غيرها بالطاعون لتبقى في حرز منه.

يبدو ان الاقتصاد السياسي يأخذ بنظرية لافوازيه القائلة بأنه لايوجد في الطبيعة شيء يفنى ولا شيء يخلق، فاحتراق الحطبة لايعني زوالها بل تحولها من شكل الى شكل، بحيث يبقى حجم الطبيعة ووزنها وجوها واحدا. لكنه بعد هذه المسيرة المشينة تبين له ان هذا التحويل يخل بالتوازن البيئي الطبيعي والحيواني، وانه سيقود الى كارثة اذا استمر. والمشكلة الكونية التي تشغل بال المختصين اليوم هي كيف نوقف جماح هذا التلوث، وكيف يمكن ان نعيد التوازن ولو بنسبة ضئيلة الى الطبيعة.

حتى الآن لم يصلوا الى طريقة مثلى للتخلص من نفايات السلعة الاقتصادية. اذا احرقت لوثت الجو واذا رميت لوثت المياه والبحار، واذا طمرت لوثت التربة. ولايقتصر الامر على النفايات الموجودة التي تنقل احيانا في صناديق رصاصية الى عرض المحيطات وتلقى في أعماقها، بل انه يتعدى ذلك بكثير، فقد لوحظ ان نسبة ازدياد النفايات تسير طردا مع نسبة التقدم الاقتصادي وازدياد السكان، وعلى هذا فان نسبة تراكم النفايات تعادل عشرات اضعاف الكميات التي يجري التخلص منها. أليس هذا هو المارد الذي حذر منه الادب، وقال انه قد ينقلب على صاحبه؟ كانوا يقولون

خيال في خيال ووهم في وهم، فاذا الخيال حقيقة، واذا الوهم واقع. ولو ان اديبا كتب في القديم عن خطورة هذه النفايات التي تتركها السلع الاقتصادية لما صدقه احد، فقد دخلنا اليوم واقعا يعتبر ابعد من الخيالات ومن التصورات مهما كانت مغالية. ان البشرية تواجه الكارثة الحقيقية.

مشكلة التلوث لاحلّ لها. انها مثل مشكلة الانفجار السكاني. حاول الاقتصاد السياسي وقدّم كلّ مافي وسعه ففشل. والحل الوحيد لمشكلة التلوث ـ ولكل المشكلات الاخرى من سكانية وغير سكانية ـ يكون بوضع السلعة المادية تحت ارشاد الاقتصاد الادبي، اي تحويلها الى سلعة ادبية، وعندئذ يتغير الدافع الى انتاجها، والهدف من تسويقها، ولاتظهر السلع الملوثة للبيئة ابدا، فالاقتصاد الادبي يلبي حاجات الناس من غير ان يخلق في نفوسهم حاجات نافلة لاتلزمهم، كما يفعل الاقتصاد السياسي. ان مايفعله الاقتصاديون اليوم هو البحث عن سلع جديدة ينتجونها مهما كانت ملوثة للبيئة، ولاشرط لهم غير ان تحقق لهم ربحا وفيرا فقط. ويروجون لهذه السلع عن طريق تحكمهم في وسائل الاعلام الضخمة المحيطة بنا من جميع الجهات. ان الاقتصاديين انتجوا الة كهربائية لتقشير الثوم وفرم البصل، وراحوا يعلنون في وسائل الاعلام عن الفوائد التي تجنيها ربة المنزل من هذه الاختراعات الجديدة (تصون اليدين وتحمي الاظافر...) وغير ذلك من الاكاذيب الاعلامية) فكانت النتيجة ان رب المنزل صار عبدا لهذه الآلات، ينقلها كل شهر او كل اسبوع الى مركز الصيانة ويدفع عنها مايزيدعن ضريبتها، لاعنا الساعة التي اغرى فيها الشيطان حواءه بها. ولو رحنا نعدد مثل هذه الاختراعات التي صارت عبئا لما انتهينا، فتصوروا انهم صاروا يقدمون لنا فرشاة أسنان تعمل على الكهرباء والبطارية. انها الاختراعات المرهقة للمواطن باستنفادها لقدرته الشرائية والاختراعات الملوثة بسبب النفايات التي تتركها خلفها، والتي يسعى المختصون لايجاد مقابر لها

فلايجدون ، ويخشون انها لن تدفن الا وهم معها ، فما اشبهها بطفل اميدية .

في مسرحية يوجين يونسكو «اميدية» يرزق البطل بطفل ميت غبّ زواجه . يهمل الجثة بادئ الامر ريثما يجد مدفنا لها . ولكنه يلاحظ ان الجثة تتعفن وتنمو نموا شرسا حتى تسد المداخل ناشرة عفونتها في كل ارجاء البيت . يحاول عبثا اخراج الجثة من المنزل للتخلص من نتنها ، ولايرى مفرا في النهاية سوى ان يرميها من النافذة ، ولكنه يسقط معها . ويبدو ان التلوث يشبه هذه الجثة التي لامدفن لها ، والتي سوف تمسك بنا فندفن معها .

قد تظنون ان ماأحدثكم به خيال ادبي . اذن اطلعوا على تقارير هيئة الامم للوقوف على مدى ما وصلت اليه نسبة التلوث من الخطورة ، وعلى مقدار ماينفق من اموال للتخلص من «الجثة الملوثة» .

اما عندما تخضع السلعة للاقتصاد الادبي فان الخطوة الاولى سوف تكون وقف التراكم ، تليها خطوة التخلص من النفايات تدريجيا وليس كما يفعلون اليوم . ان التخلص الفوري يرهق الطبيعة ولايفسح لها مجال اعادة التوازن ، في حين ان التخلص التدريجي يتيح للطبيعة هضم هذه النفايات . بهذه النظرة الادبية يمكن ان تعالج تلك المشكلات . اما كيف يتم اخضاع السلعة للاقتصاد الادبي فله كلام في غير هذه المناسبة .

ان تلوث البيئة يبدأ من النفس البشرية ، فبحسب دوافع هذه النفس يكون التلوث . وبما ان النفس منساقة وراء الملكية الجشعة ، فان من العبث ضبط السلعة الملوثة . وكل اقتصاد لايضبط النفس فان من المستحيل الحديث عن «مبادئ» يمكنها ان توقف التلوث او تتجنب الازمات حتى لو كانت هذه المبادئ اضعاف ماهي عليه في الاقتصاد السياسي الحالي .

نحن لسنا بحاجة الى وعي علمي او وعي اقتصادي ، بل نحن قبل كل شيء بحاجة الى وعي ادبي لانه الاساس الضابط لكل وعي علمي أو

اقتصادي أو اجتماعي أو فلسفي أو سياسي أو اخلاقي. . . فبهذا الوعي وحده يمكن ترسيخ القاعدة الاساسية التي تضبط كل الخطوات الاخرى من علمية او اقتصادية او اجتماعية او فلسفية او سياسية او اخلاقية. ومالم تتوطد هذه القاعدة الادبية فان البشرية ستظل تتخبط وتتصارع وتسير الى بؤس دائم ودمار مؤكد اشبه بالدمار الذي حدثتنا عنه الميثولوجيا الاسكندنافية في اعقاب انتصار القوى الشريرة. انهم يطلقون على هذا الدمار اسم «اغنارُوك» اي يوم القيامة.

نقاط كثيرة تطرح نفسها هنا، بيد ان ما طرحناه من النقاط يعطي الدلالة الاولية، وهي مانرمي اليه. ان التوسع في الاقتصاد الادبي له مناسبة اخرى.

* * *

نافذة على العالم

ترجمة وإعداد:
كمال فوزي الشرابي

آداب

مقدمة

*** الروائي الالماني الكبير إرنست يونغر ERNEST YUNGER، حياته وتلخيص بعض أعماله بمناسبة بلوغه المئة عام.*

في الثامن والعشرين من شهر آذار المنصرم احتفل الكاتب الالماني الكبير ارنست يونغر ببلوغه المئة عام من عمره المديد. عبور خارق للعصر، تميز

كمال فوزي الشرابي : أديب وشاعر من سورية، يعمل في مجال الترجمة، من مؤسسي مجلة القيثارة، من مؤلفاته «قبل لاتنتهي»، «الحرية والبنادق».

بتنوع اعمال فرضت ذواتها كمجموعة من أهم الأعمال في الأدب الالماني. وكان التاريخ بمعناه الشامل الكبير على تماس دائم مع يونغر بحيث انه كان في الوقت ذاته يمثل هذا التاريخ ويتأمله على انعزال . كاتب - جندي ، ومنظّر سياسي، استطاع الفيلسوف هايدغر والقومية الاشتراكية ان يجدا لديه غذاءهما قبل ان يفضح عام ١٩٣٩ استبداد النازية . وهو اخيراً عالم جمالي يزرع حديقته ويصطاد الفراشات بغية دراستها . ومن روايته (العواصف الفولاذية) الى كتابه (الصيد الحاذق) لم يتوقف هذا المؤلف ذوالوجوه المتعددة عن اثارة الدهشة وعن الايحاء لهواة الصدق ببعض الشكوك وبعض موضوعات الجدل الكلامي.

ولد ارنست يونغر اذن في ٢٨ اذار ١٨٩٥ بمدينة هايدلبرغ . وأتاحت له بنيته المتينة واستهانته بالخطر منذ مطلع شبابه أن يغرف من معين المعرفة وقتما يشاء : ففي ربيع ١٩١٧ كان الملازم يونغر يحارب في الجبهة الالمانية - الفرنسية ، وكان ينتهز فرص «الاستراحات» بين المعارك ليقرأ رواية (أورلندو الثائر) لأريوستو الشاعر الايطالي من عصر النهضة، غير مبال بدوي المدافع وانفجار القذائف من حواليه.

موقف يدعو الى الاعجاب كما يدعو الى القلق. موقف يفترض ايجاد مسافة معينة تجاه النفس وتجاه العالم في أسوأ لحظات الوجود. ومامن شك ايضاً في أن هذا الموقف يسمح بمعرفة الأشياء، مهما يكن بلوغها صعباً، على مايتطلبه هذا البلوغ من شجاعة وذكاء تضاف اليهما رباطة الجأش. ولقد عاش يونغر حياته كلها مسلحاً بهذه الرباطة وتاركاً الامور تسير على طبيعتها من دون ماقسر ولاايمان بالحظ، مستغرقاً في تأمل الحياة.

ان يونغر مقلق لانه يحب معاشرة مايقلق معظم لناس : الحشرات مثلاً، وهي نماذج تدل على ماهو ممسوخ وهائل ومتألق وغريب معاً . . أو أنه يحاول أن يمارس مغامرات تعتبر خطرة بل ضارة كالمخدرات . . وهكذا تصطبغ معركته مع الحياة بصبغة مميتة، أو لنقل انها ترتبط بصلة نتعرف اليها

ضمن اقترابات متتالية . فالحياة اذن تولد من عدم رفض الموت، كما يولد الجمال من عدم رفض القبح . هذا السلوك يضع كاتبنا بين المقامر والصياد، في اعلى مستوى للمقامرة والصيد . ولن تثنيه النازية عن عزمه ولن تجعله يفر، وهو نفسه لن يحاول الفرار من تواجدها . ومهما يكن من أمر فان يونغر يظل على الدوام في الخط الأول، مع مايسنده من فرادة بحيث ان الجندي الذي يهاجم يعطي دوماً وفي وقت واحد الانطباع الذي يعطيه الشاعر العابث اوالمستهتر . وهكذا فجميع التفسيرات بصدد هذا الكاتب يمكن اخذها بعين الاعتبار : فحين كان طفلاً في المدرسة لم يتقدم المرتبة الاخيرة اي أنه كان كسلان أو ضعيف الرغبة في العلم كما نقول في ايامنا . وفي عام ١٩١٣ فر الى فرنسا فلحقه والده وأعاده برفق من حظيرة الفرقة الاجنبية الى حظيرة البيت العائلي . وعاد الى التمرد على أسرته حين تطوع كجندي في جيش الوطن . وكان مثال النظام والانضباط في الجيش، فحارب ونجا من احدى المجازر على الجبهة، وأظهر من ضروب البطولة والاقدام ماجعل رؤساءه يشيدون بمآثره وجراحاته العديدة واعماله المميزة . وبقي ضابطاً في الجيش الألماني حتى عام ١٩٢٣ .

في عام ١٩١٩ اصدر كتابه الأول على شكل يوميات حربية وذلك تحت عنوان (العواصف الفولاذية) فلقي نجاحاً عظيماً . وتعرف من ظلوا على قيد الحياة بعد الحرب العالمية الأولى الى صورهم واعمالهم في هذا المؤلف الذي ألقى فيه يونغر على الاحداث نظرة فريدة . والواقع ان يونغر لاحظ كل شيء في الخنادق، حتى الطيور وهي تتابع مجيئها وذهابها البريئين وسط الانفجارات . وهنا يخطر بالبال غوته وهو ينحني وبيده مكبرة على برك الماء الملونة تحت قذائف معركة فالمي VALMY . وليس هذا التوارد في الخواطر عادياً . وثمة مناظر اخرى اكثر عمقاً تكمل هذا الكتاب الأول، على اعتبار ان ماتستند اليه يقود الى التأمل . وهكذا نجد ان شعاب الحرب انما شقت وحفرت بكتابه (الحرب امنا، ١٩٢٠) وكذلك في كتابيه (الحُريج١٢٥، ١٩٢٢) و(نيران ودماء، ١٩٢٣).

درس يونغر آنذاك علم الحيـوان وسـواه من العلوم ودرس حـتى الفلسفة وكتب في برلين مقالات لمجلات محافظة وفيها يعرب عن تمسكه الفريد بقوميته وعن تأثره بالتيارات الثورية. وتعرف الى كتاب كبار وشخصيات بارزة كارنست فون سالومون وبرتولد بريخت وغوبلز وأوتو شتراسر. ومع انه كان يكتب كثيراً فلم يكن «ملتزماً» لأي فريق من الفرقاء.

ظل يونغر بعيـداً عن الاختلاط بالناس، وكان يوثر الانعـزال مع مطالعاته وتآليفه. وغالباً ماغادر مدينته للقيام برحلات. وكانت اولاها رحلته الى ايطاليا التي يتطلع الى زيارتها على الدوام جميع الفنانين والكتاب الالمانيين. وتشكلت هذه الرحلة من مـراحل ترسم لنا تقدمـه الى الامـام خطوة خطوة نحو كتابه (جدار الزمن) الذي لم ينشر الا في عام ١٩٥٩. ثم كانت رحلته الى جزيره صقلية حيث ولدت روايته (القلب المغامر، ١٩٢٨) ثم الى جزر البالياروكتابه (الاستنفار العام، ١٩٣١) واخيراً رحلته الى منطقة دالماسيا حيث الف كتابه (العامل، السيطرة والشكل، ١٩٣٢) كل ذلك يـشكل بوابة لرؤيا يونغر التي ستتعمق وتتوسـع لكي تتـألق وتشـيع الدفء والضوء كأنها اشعة ليزر.

في عام ١٩٣٣ برز أدولف هتلر في العالم السياسي وكان بروزه في نظر يونغر كارثة وقرعاً لنواقيس دفن الحرية والكرامة الانسانية. ورفض يونغر عروض الحزب النازي المغرية، وكان حرياً به كأحد أبطال الحرب العالمية الأولى ان ينقاد اليها ويستفيد منها. واستقر الكاتب في احدى المدن الصغيرة بمنطقة الهارز. هذا النفي الذاتي الطوعي اتاح المجال لايستهامات الشاعر ان تظهر ولتأملات المفكر ان تضيء، ولابحاث العالم بالحشرات ان تتبلور. وبينما كان كنيبولو KNIEBOLO - وهو الاسم المستعار الساخر الذي اطلقه الكاتب في (يومياته) على هتلر - يجعل الحماقة الوحشية تطفو على السطح، وأدنى طبقة من طبقات الإرادة تظهر، حج يونغر على التوالي الى النرويج ثم الى البرازيل ثم الى جزر الكناريّ، ثم الى المغرب، بحثاً عن

الحشرة النادرة التي سيجدها يوماً والتي هي حجره الفلسفي في شكل فراشة صغيرة اطلق عليها اسم (فراشة يونغر) . ويذكرنا ذلك بغوته ايضاً واكتشافه عظمة صغيرة فيما بين عظام الفك البشري . .

نشر يونغر عام ١٩٣٤ كتابه (عن العذاب) وهو تصوير للوجه الشيطاني لدى الانسان ، وتزيين رهيب لاحدى أعظم الفواجع في التاريخ البشري . بلى ، استطاع هذا الحالم الدقيق والمقدام ان يجابه الشر ويعريه . ثم اصدر كتابه (ألعاب افريقية ، ١٩٣٦) وفيه يروي قصة حياته وانخراطه في صفوف الفرقة الاجنبية ، ومارافق ذلك من مصاعب ومغامرات .

في عام ١٩٣٩ اصدر كتابه (على مرمر الشواطىء الصخرية) وهو كتاب – قنبلة كان من الممكن ان يعادل انتحاراً لو لم تكن الاشارة فيه الى الاستبداد رمزاً بالفعل لا واقعاً ، رمزاً يتحدث ويصرخ ولكنه غير قابل للاحاطة به . وكادت السلطة ان تقبض على المؤلف وتدينه لو لا أن كنييبولو – هتلر – اعترض على اجراءاتها . يقول يونغر في كتابه (سنوات الاحتلال ، ١٩٥٨) : « لقد فكر هتلر فترة ثم قرر ان على السلطة ألا تتعرض لي بسوء » . لماذا هذا التسامح من قبل الديكتاتور؟ ستالين ايضاً قرر الشيء ذاته تجاه بوريس پاسترناك بينما اعدم كثيرين غيره . يقول يونغرفي تفسير ذلك : «ان الجانب الايجابي المضاد للفوضوية هو الاستبدادية . ولاتكون الاستبدادية صفة من صفات الحاكم المستبد فحسب بل تشكل ايضاًنقيضاً لديه هو الانسان الذي لايستطيع المستبد ان يصل اليه ، مع انه هو ايضاً يشكل خطراً . انه ليس خصم الحاكم المستبد بل نظيره» .

هذه اللعبة المتوازنة المبنية على أساس الصدق والاستقامة يمكنها على اية حال ان تنقذ انساناً من حبل المشنقة . وفي عام ١٩٤٠ دعي يونغر الى خدمة العلم ، فاشترك في غزو فرنسا – انظر كتابه الرائع (حدائق ودروب) – وعين فيما بعد بباريس في أركان حرب الحاكم العسكري بصفة رقيب على المراسلات العسكرية الشخصية .

في أثناء اقامته بباريس سطر صفحات (يومياته) الشهيرة . وفيما عدا اللوحات الجدارية الكبرى التي رسمها عن الحياة في فرنسا تحت الاحتلال النازي، يقص علينا احداث لقاءاته مع كل من جان كوكتو، وبراك، وبيكاسو، وساشا غيتري، وجوهندو، وسيلين، وسواهم. ويسجل انطباعاته وعلاقاته مع كبار الشخصيات من مواطنيه، الأمر الذي لايخلو من الأهمية ولامن الخطر على سلامته الشخصية.

في عام ١٩٤٣ تداول الجمهور خفية كتيبه المعنون (السلام) وهو ثمرة تجربته كانسان جرح في الصميم من عشقه للأمتين اللتين يؤثرهما بهذا العشق وهما الامتان الالمانية والفرنسية ومع ذلك تتجابهان . وبعد اخفاق المؤامرة لاغتيال هتلر، وتنفيذ حكم الاعدام في عدد من اصدقائه المتهمين بالاشتراك في المؤامرة، وبعد توقيف صديقه شبيدل، طرد يونغر من الجيش بتهمة «المروق من الوطنية» ، وخيل اليه انه يبصر احلاماً مزعجة . كيف لا و التناقضات والمفاجآت تحف به من كل جانب، وقد فقد ابنه ارنستيل في العشرين من تشرين الثاني من العام ذاته على الجبهة الايطالية . على أنه كان من شأن هذه الأحلام ان دفعته الى انتاج كتب تتسم بالصور الداخلية والخارجية مع مابينها من صلات ضيقة وذلك خلال السنوات التي اعقبت الحرب، وجميع هذه الكتب تتجه الى المستقبل، على شواطىء ارض انبثقت من التاريخ، على اعتبار انه اذا كان يوجد ماقبل التاريخ فلا بد من ان يوجد مابعد التاريخ ايضاً . يقول يونغر : «ماإن عبرت السفينة رأس الرجاء الصالح حتى خرج من احشاء هذه السفينة ربان جديد اتخذ مكانه على السطح» .

من هو هذا الربان ؟ اتراه يكون العامل ؟ بلى انه العامل الذي سيغير وجه الأرض، وسيأتي « زمن القضاء على القتلة» الذين يعيشون في الدنيا فساداً وتخريباً . ان الارض الام تستجمع قواها محاولة في كل مجال ان تقضي على اللامبالاة والحماقة والظلم والاستغلال حتى تبلغ هدفها المنشود .

ويسير توالي التأليف لدى يونغر في هذا الاتجاه، اتجاه استباق الاحداث والتبشير بمستقبل مشرف للبشرية جمعاء. وهنا نقع على وجه شبه بين كتابه (هليوبوليس، منظر مدينة اختفت، ١٩٤٩) و (الدكتور فاوست) لتوماس مان، و (لعبة اللآلىء الزجاجية) لهرمن هيسيه. وهي جميعها تشكل رؤى تطل على ما وراء الكوني. ويمكن ان ندرج في هذا المجال ما صدر له من كتب متعاقبة: (عبور الخط، ١٩٥٠) وهو كتيب اهداه يونغر الى الفيلسوف والشاعر الالماني الكبير مارتن هايدغر، ثم هناك (دراسة حول المتمرد، ١٩٥١) و (الزيارة الى غوندن هولم، ١٩٥٢) وكأن صور هذا الكتاب الأخير قد التقطتها ولونتها كاميرا المخرج الكبير إنغمار برغمان، ثم هناك (دراسة عن الساعة الرملية، ١٩٥٤) و (النحل الزجاجي، ١٩٥٧) وهما مطبوعتان بطابع مستقبلية شعرية تثير القلق حقاً، ثم هناك (الدولة الكونية، ١٩٦٠) وهي تاريخ افتراضي موجز خارج التاريخ بمعناه الشامل والعام.

يأتي بعد ذلك كتاب (الصيد الحاذق، ١٩٦٧) وهو مذكرات باروكيه لها مدلولاتها لدى يونغر العالم بالحشرات، وكتاب (اقترابات ومخدرات وسكر، ١٩٧٠) حيث اخضع الكاتب الخمر وريتشارد فاغنر والمادة المخدرة L.S.D. الى الاختبار الدقيق ذاته الذي طبقه على مايسمى بالخنفساء البيرية. ثم يأتي كتابه (المقلاع، ١٩٧٣) وهو رواية ذكريات بنيت حول موضوع المضاعفة الطفولية، وأخيراً كتابه (أوميزويل، ١٩٧٧) وهو محصلة المعادلة (هليوبوليس، منظر مدينة اختفت + الدولة الكونية) وقد عثر عليها «العمالقة والطياطن الجدد» في اثناء «التقائهم بالآلهة..».

في عام ١٩٧٨ بلغ يونغر من العمر ثلاثة وثمانين عاماً. ولم يتخلَّ عن نشاطه قط، بل كان يتابع الكتابة في بيته الهادىء القديم الواقع وسط الغابات الجميلة بمدينة ويلفلنغن WILFLINGEN بمنطقة صواب. ماذا كان تفكيره وهو يستعرض كل مامر به من اعمال واحداث؟ يقول: «انها

لتجارب تتطلب القوة في هذا العصر . . مافكرت قط شخصياً في مثل هذه الحقبة التي نعيشها، ولاكنت آمل أن أراها».

اما نحن فاننا نفكر في التعريف الذي اعطاه شاعر ياباني شخصية أندره مالروحين قال : «كان مالرو المبشر الاعظم لعصرنا»، وهكذا فان ارنست يونغر كان بالفعل ومايزال اعظم نبي بين انبياء هذا العصر.

بعض اقوال كبار الأدباء فيه:

كتب اندره جيد عام ١٩٤٢ : «ان كتاب (العواصف الفولاذية) لارنست يونغر عن الحرب العالمية الأولى هو بلا منازع أجمل كتاب قرأته عن الحرب».

وقال الروائي الفرنسي الكبير جوليان غراك GRACQ عام ١٩٥٠ : «انني اقايض معظم أدب السنوات العشر الأخيرة بكتاب وحيد غير معروف تماماً لارنست يونغر هو (على مرمر الشواطيء الصخرية)».

وقال الكاتب الالماني كورت ماريك عام ١٩٥٥ : «في كتاب (العامل) اعطانا هذا الكاتب ادق تحليل لبيئتنا التقنية . لن يعترف بقيمة هذا المؤلف الا بعد عشرين أو ثلاثين او خمسين سنة على الأقل»

وقال عنه الأديب الفرنسي انجيلوز عام ١٩٦٠ : «ان يونغر يؤمن بقيمة الفرد وبالقيم الكونية . ولقد كان مثالاً لهؤلاء الاشخاص الذين يتفانون في الحفاظ على حقوق الفرد في مجتمع يقبلون به . انه منحدر من الحرب التي يرى فيها أماً لكل الاشياء وذلك في كتابه الرئيس (العامل، ١٩٣٢). وانه ليبشر بحضارة المستقبل برؤاه الثاقبة . شخصيته قوية وأسلوبه سام فريد . ولقد اثر تأثيراً كبيراً وعميقاً في عدة أجيال من الكتاب، وماتزال ألمانيا الحالية تناقش نظرته الى الحياة بعشق واحترام».

تلخيص بعض اعماله وتحليلها:

١ - (العواصف الفولاذية ، ١٩١٩): تجد اعمال يونغر وحدتها في تطلعه الى خلق الجديد وعودته الى الماضي عن طريق الغريزة، وفي

مزاجه الذي يعطي بخاصة ترابطاً بين جميع التناقضات الواردة لديه . ويبين لنا يونغر، في أعماله الحربية، وتحت تأثير الكوارث والموت، استمرار الحركة الهائلة لتطور البشرية، ويستنتج التأثير الخلاق للتدمير حيث يرى فيه عنصراً من عناصر التحرر. وتعتبر هذه الرواية احدى روايات الحرب الاتباعية. وترسم لنا سلسلة من قصار الفصول، يحمل كل واحد منها اسم معركة من المعارك، وما قاساه جندي فيها خلال اربع سنوات، انها الشهادة المشوقة للحرب العالمية الاولى، وقد رآها من خطوط النار مراهق وهبته الطبيعة الثقة بالنفس والشجاعة.

في هذه الرواية التربوية يروي لنا المؤلف المشاغل اليومية للمحارب: الحراسة، الاستراحة في الملجأ، الانتظار، التعب، الرتابة في انفجارات القذائف. مشاهد ملموسة معيشة تقدم لنا مجموعة كاملة من الصور العنيفة عن حرب الخنادق. فتبرز لنا النيران والاراضي المحفورة والمطر الحديدي ومستنقعات الموت، تضاف اليها مشاهد الجراح المتفتحة والاجساد المتقطعة، والاندفاعات البطولية وكذلك الارهاق، والعصاب، والخوف. وليست هذه الرواية تتابعاً لصور «ساذجة» خالية من كل تفكير شخصي، بل هي تحديد للمفهوم الفردي الخاص لدى المؤلف. فخلف جميع هذه الأوصاف الحربية نطلع على دفاعه عن القوة المؤسسة على اعتبارات جمالية. ويذهب اعجاب الفتى يونغر كذلك الى جمال الاسلحة وانتظامها، والى الشعور بالقدرة المطمئنة التي تشيع منها، وكذلك الى الجنود الذين يستعملونها بمنتهى السهولة والثقة. ويمكن ان تقدم البشاعة جميع عناصر الانسجام حيث التوتر يحل محل التوازن ودقة الايقاع.

٢ ـ (**الحُريج ١٢٥ ، ١٩٢٢**): يصف هذا الكتاب الاحداث ذاتها ويعرض، ساعة فساعة، اسبوعاً من الحياة في الخط الأول من الجبهة، على احدى النقاط الستراتيجية التي كانت عرضة ليل نهار للقصف المتكرر وللهجمات والهجمات المضادة. رجال ملتجئون في خنادق تحت الأرض

يدافعون بشراسة عن قطعة من احد الميادين حيث لاتُرى شجرة منتصبة، حتى اللحظة التي تنهار فيها الأرض عليهم، وينبغي لهم ان يغادروها بعد ان عرفوا مع ذلك اندفاعات وانطلاقات، على مدى لحظات، اوصلتهم الى اكثر قمم الاقدام جنوناً. كما عرفوا انهزامات وخيبات لاتقل عنها حدة. مامن احد يجب عليه ان يتصور المعركة كواقع ماديّ بحت، كما يفكر يونغر، وذلك لان افظع مايمكن ان تقاسيه النفس البشرية يتلاقى في المعركة. وليس هذا الدفاع المستميت عن قطعة ارض صغيرة الا مرحلة من مراحل الصراع الشرس الذي يدور حول اقل الأوضاع الحربية بروزاً. وقد اختاره يونغر موضوعاً لما اطلق عليه في عنوان صغير «وقائع المعارك في الخنادق» وذلك ليقدم لنا مثالاً عن الوسائل المادية المستعملة ويشعرنا بمقدار الضراوة في ممارسة المقاومة البشرية.

٣ - (نيران ودماء، ١٩٢٣): يبرز لنا يونغر في هذا الكتاب البنية الداخلية للحرب، ويضع هذه الحرب تحت «مجهره ليتفحصها بأكبر قدر من الدقة». ولقد تناول كموضوع لهذا الكتاب الهجوم الالماني الكبير في ٢١ اذار ١٩١٨. فبعد التجهيزات الدقيقة، وبعد موجات القلق المتعاقبة في انتظار الساعة الحاسمة، يتوالى الهجوم بأعلامه المرفوعة، وحرابه المتألقة، فيمحو من النفوس الخوف من الموت، ويدعو الاجساد الى الخروج من مخابئها. وتنفتح الحركة اللاهثة للكتاب، في انتظامها الغنائي، على مشاهد تشبه مشاهد احتفال كبير وتنغلق على رؤية ميدان المعركة من خلال الدوار والحمى اللذين ينتابان قلوب المحاربين.

٤ - (امنا الحرب، ١٩٢٠): يعلق فيه يونغر على الصفحات الموضوعية بكتابه (العواصف الفولاذية). ويشكل هذا الكتاب خاتمة الروايات الحربية الثلاث. وفي سلسلة من الدراسات النفسية يعرض المؤلف اوضاع النفس البشرية، وردود الافعال الخاصة بالفرد تجاه الظروف الجديدة، ويسجل تغييراً في العواطف يماثل التغيير الذي يحدث في

الأوضاع الحياتية. ولقد اراد المؤلف ان يحدد التأثيرات التي ترتبط مباشرة بالاختبار الذي سببها وستختفي هذه التأثيرات باختفاء المسبب لها. ان اللحظة التي تنكشف فيها اعماق الكائن الانساني لجديرة بان تُحدَّد، وذلك لانه اذا كانت الرؤية لم تستمر سوى لحظة ويجب الا تعاود الحدوث، فان لها قيمة ومرمى دائمين وتحوي معلومات تصلح لعلم الإناسة (الانثرو بولوجيا) ولا تمكن مناقشتها ولا الاستغناء عنها.

٥ - **(العامل، ١٩٣١)** : كتاب رهيب ورؤياوي حقاً لمستقبل ممكن. ويقدم لنا هذا الكتاب نظاماً كاملاً للفلسفة السياسية لدى يونغر. وهو مجموعة تأملات في جميع المجالات الاخلاقية والعلمية والفنية والاقتصادية والميتافيزيائية والدينية، ومايدهش ان المؤلف يعالجها جميعاً بمرونة وسعة نظر قل نظيرهما.

يعرض يونغر بادىء ذي بدء نظرية «الشكل» التي تتجاوب مع الحاجة الى إلغاء مايوجد من تناقض بين تطلعات الفكر البشري والاوضاع التي تكونها الاحداث. ويرى الكاتب **ان شكل الحياة هو العمل**. ثم يتفحص نتائج مقدماته المنطقية فيما يتعلق على التوالي بالقيم الروحية، وبنية المجتمع وقواعده، واوضاع التقنية، والنشاط الفني، واخيراً التنظيم السياسي. واذا كان يونغر يتخطى الشك الذي جمد تأملاته فلأنه قرر ان يستبعد التوتر الجدلي الذي جهد حتى الآن في الانتقاص منه. والواقع انه يعتبر من الخيال التراضي النظري بين وجهتي النظر المتعارضتين وهما المثالية والواقعية، ويفكر ان من الضروري الانتقال الى العمل لحسم المشكلات عملياً. ومن محاسن هذا الحل انه يغير طبيعة النزاع ومكانه، وذلك بان تحل محل الاعتراضات المجردة علاقة ملموسة تنبع من القوة بين مفهومين مختلفين للعالم. وينتهي هذا الحل الى النتيجة التالية: فمن جهة ينهي الانقسام الداخلي باحلال بساطة التطلعات محل ثنائيتها، ومن جهة ثانية يفرض على البشر الذين يريدون التمتع بهذا الكمال الذي عثر عليه بان يناضلوا ضد الذين يمسونه بسوء.

يقدم لنا كتاب العامل نموذجاً من الوجود المنسجم، ويشير في الوقت ذاته الى الوسيلة التي ينتصر بها هذا النوع من الحياة على الرغم من الايديولوجيات المضادة . فـ «الشكل» بحسب يونغر هو مؤسسة تتطور داخلياً لتبلغ كمالها . وللشكل قوانينه، وله اهدافه : كل شيء في الكون يتابع اكتماله الذاتي او هو محكوم عليه بالاختفاء . وعلى هذا فان يونغر يحل محل المفهوم الجامد ـ الستاتيكي ـ مفهوماً دينامياً . وكان لابد لمبدأ المثل الاعلى ان يختفي : اذ لايوجد هدف، بل دفع هائل من الضروري للبشر ان يطيعوه . وعلى المثل الكوني الاعلى ان يحل محله نموذج انساني ، وهكذا فان يونغر يطرح السؤال الذي هيأه له الاستهلال : ماهو المبدأ القادر على فهم الكون الحالي في مجموعه وتخطي مافيه من تناقضات ظاهرية؟ انه **العمل، كما يفكر،** ويقول: «**الشكل المسيطر على عصرنا ليس هو النشاط بل التعبير عن جوهر خاص يحاول ان يملأ مكانه وزمانه وقوانينه**».

وفي سلسلة من الدراسات المعنونة « الهيئة، الموقف ، الحركات» يبين لنا يونغر ان الفردية ، المبنية على التمييز النوعي بين الكائنات، قد اخفقت بسبب تقدم «التأحيد Uniformisation». يقول : « انها لعلامة غريزية مؤكدة أن نفهم ان المقصود هنا ليس معارف جديدة، ولاغايات جديدة، بل ان المسألة المطروحة في جميع المجالات انما هي مسألة حكم جديد» . ويتابع : « ان وجود عرق جديد من البشر هو رأسمال لم يستثمر بعد . هذا العرق البشري هو السلاح الأكثر مضاءً، والوسيلة الى القدرة الاسمى التي يحويها شكل العامل » . وعلى اعتبار ان يونغر لايبحث في كل كائن الا عما يكون قابلاً لان يستعمل لصالح الجماعة فانه يحذرنا هو نفسه بانه لايريد سوى تقديم فن للحكم .

وهو مقتنع بان الفعالية في السياسة هي التي تجعل كل شيء مشروعاً . وعلى هذا فانه يقدم لنا القواعد القادرة على تأمين هذه الفعالية . وتتلخص هذه القواعد في قانونين اساسيين يكمل كل منهما الآخر : البساطة والكلية .

ويمكننا ان نفهم ان جميع اشكال الحكومات ليست على قدر متساو من الكفاءة لاستعمال الطاقات التي يكون العامل وحده كفؤاً، بطبيعته، لتحريكها. وتتطلب حكومة القدرات تطبيق مبادىء جديدة يتلاءم معها شكل جديد للدولة: تثبيت السلطة والحفاظ على مظهر الحرية. وعلى هذا الأساس يقترح يونغر **انشاء حكومة يطلق عليها اسم (الديمقراطية الدولية)**. وكما هو شأن التقنية فان الدكتاتورية تظهر ايضاً وسيلة من وسائل القدرة، ولايعود امرها إلا الى العامل، وكالتقنية تشكل الديكتاتورية بوجودها وحده الالتزام بابراز المصادر التي تقدمها بوساطة التعبئة الكلية. وقد اودع يونغر وجهات نظره السياسية لتلك الحقبة كتبه الثلاثة: (القلب المغامر) و (التعبئة الكلية، ١٩٣١) و (العامل). وقد قيل بحق آنذاك **ان هذا الكتاب** كان احد الكتب التي رافقت صعود هتلر الى سدة الحكم.

٦و٧ - (القلب المغامر، ١٩٣٨) و (اوراق واحجار، ١٩٣٤):
(القلب المغامر) دراسة. بعد تجربة الحرب العالمية الاولى التي خاض غمارها ارنست يونغر، وبعد التجربة السياسية التي اودعها الطبعة الأولى من كتابه (القلب المغامر، ١٩٢٩) يوقف المؤلف جهده ووقته على دراسة العلوم الطبيعية. ويهتم خصوصاً بعلم الاحياء وعلم الحيوان. وهو يقضي معظم اوقاته في تأمل احواض السمك الزجاجية، وفي فحص الاسماك وطوائف الرخويات المتنوعة، او يقضيها بالارياف في جمع الأزهار والحشرات النادرة. وخلال هذه الفترة جمع كثيراً من الملاحظات والخواطر والافكار، الأمر الذي مكنه من تشكيل موضوعات كتبه الثلاثة وهي على التوالي: (اوراق واحجار، ١٩٣٤) و (العاب افريقية) و (القلب المغامر) - في طبعته الثانية - حيث نطلع على تطور الكاتب.

يوصي ارنست يونغر قارئه « بأن يثق بالحواس التي هي شهود على عصر ذهبي كما كانت الجزر شهوداً على عوالم ابتلعتها المياه». انه يُحل طرق القلب محل وسائل العقل، لكنه يترك للحدس مهمة فهم مجموع

العلاقات بالوصول مباشرة الى « العقدة » حيث يمكن فهم جميع هذه العلاقات دفعة واحدة . ، هكذا يكمل كل من الواقعي والفكرة واحدهما الأخرى . يقول : « الواقعي سحري كما ان السحر واقعي . ومن هنا الوصف الصافي الدقيق الذي يترك للاشياء كثافتها وحدودها » . ويطلق المؤلف اسم « المتعة المجسادية » - من المجساد وهو المنظار المجسّم - على الشعور الذي يعطينا إياه وهم استيعاب الاشياء في صفاتها وخصائصها .
وحين لاحظ الاسماك في حوض برلين ، دهش لان الالوان فيها تعبر عن هشاشة عضويتها . وتشمل ملاحظاته الذوق ، والشم ، والسمع ، وهكذا يخترع (المحاكمة التركيبية) التي تقوم على مواجهة المشكلات في كليتها بوساطة الحدس وكذلك بوساطة التحليل . ومن غير ان يريد احلال دراسة الخصوصي محل تأمل المطلق ، فانه يريد « ان يركب أو يوفق » . ويخترع يونغر ميثولوجيا ملأى بالحيوانات والأشخاص الخياليين كدوروتيه ، وعروس الشعر الليلية ، وشاهد الحكمة وسيدها ، كما يخترع لنا حكايات كحكايتي « الفارس الأسود » و « ساكن الغابة العظيم » ، - وهما مخصصتان لتبينا لنا الالم الذي يثقل كواهل البشر رغم وجود الحضارة . اما حكاية « الزائر المجهول » فانها تكشف لنا عن مداهمة المخاطر لحياتنا ، وتعلمنا حكاية « العقل البانورامي » التجاوبات السرية للنفس كما تعلمنا المترادفات التي يلونها الواقعي . وهي تشير كلها الى تدمير النظام القائم والى انطلاق البدائيات في العالم .

٨ - (**السلام ، ١٩٤٦**) : دراسة منعت سلطات الاحتلال في المانيا تداولها اثر انتهاء الحرب العالمية الثانية . وهي مجموعة آراء ونظريات اخلاقية وثقافية وسياسية تتعلق بالحرب والسلام .

عنوان القسم الأول من هذه الدراسة هو « البذار » ، وعنوان القسم الثاني الموقوف على السلام هو « الثمار » وينفتح على هذه الحكمة : « **الحرب يجب ان يربحها الجميع : الرابحون والخاسرون معاً** » .

كُتب هذا الكتاب بين ١٩٤٢ و ١٩٤٣ حين كان المؤلف بباريس ضابطاً في جيش الاحتلال الألماني المظفر. وقد جهد يونغر ان يستخلص دروساً وعبراً من هذه الحرب متجاوزاً الفكرة القومية ومن غير ان يرتبط بدعوة الى السلام او بانهزامية تتسمان بالابتذال. والمقصود لديه ان يفكر المرء لا « من وراء المعمعة» - حيث كان هو يقاتل - ولكن « بوساطة المعمعة»، وهو يتساءل ماذا سيكون او ماذا يجب ان يكون مصير الانسانية وليس فقط مصير بلاده حين تضع الحرب أوزارها من قبل أي من الطرفين. ويجب عندئذ الا يبحث في ذلك عن الاعتراف البسيط بالذنب، بل عن المسؤولية الجماعية. ولا ينكر يونغر اهوال معسكرات الاعتقال، ولااستئصال المنهزمين من قبل المنتصرين، لا بل انه يدين تدمير المدن والأسر، وجميع مشاهد البؤس والشقاء والألم، وما حصل من مجازر ومذابح، ولكن هذه الادانة ليست غرضه الأساسي. ماذا يكون السلام أو ماذا يجب ان يكون؟ انه يستبعد الفكرة الطوباوية لسلام بلا منتصرين ولا منهزمين، ولكنه يتمنى لو ان هذا السلام يكن مع ذلك ان تربحه الانسانية جمعاء، لكي لاتذهب عبثاً تلك التضحيات المقدمة او المفروضة من جميع الاطراف، وان يحوي السلام تجاوزاً حقيقياً للاهواء التي اشعلت نيران الحرب، وان يعاد الاعتبار النهائي للقيم الانسانية.

وماتزال ماثلة في جدول الاعمال الكوني الحالي للعالم بشكل فعلي معظم المشكلات التي يتفحصها الكاتب وبخاصة مشكلة ايجاد اوروبا موحدة وكذلك مشكلة ايجاد اتحاد عالمي. ولا يتوقف يونغر عن التنبؤ بالمستقبل: وهو مستقبل يريد ان ينشئه عن طريق ايجاد حلول لمسائل ثلاث: آ) - اعادة توزيع المجال الحيوي توزيعاً عادلاً واستقلال الدول كلها. ب) مسألة الحقوق الدولية واحترامها، ذلك أن السلام لا يكون ممكناً الا بين شعوب حرة. ج) - وضع العامل: وذلك لانه ما من حرب تُسوّغ الا لاعطاء العامل نظاماً تقدمياً جديداً يحفظ وجوده وكرامته ومستقبله.

ولاشك في ان القارىء يفتن بعظمة الموضوعات المعالجة وبنبل اللهجة من خلال هذه التأملات الشاملة العميقة حول رؤيا قيامية للوجود الانساني.

علوم

** (العبقرية والصرع) مقال طويل للطبيب الفرنسي البروفسور هنري غاستو H.GASTAUTمدير معهد البحوث العصبية في جامعة مرسيليا، ومؤلف عدة اعمال عن الصرع والامراض العصبية الفيزيولوجية.

يقدم لنا دليل العبقريات التي اشتهرت بانها مصابة بالصرع قائمة غنية. ألا تبدأ هذه القائمة بالاسكندر الكبير حتى تصل الى نابليون مروراً بيوليوس قيصر وبطرس الاكبر ثم بأمنحوتب الرابع مروراً ببوذا والقديس بولس الرسول، واخيراً بسقراط إلى اللورد بايرون مروراً بباسكال وسوينبرن؟

يذكر العالم برايانت BRYANT في كتابه(العبقرية والصرع) قائمة تضم عشرين اسماً، كما يذكر العالم لينوكسLENNOXاكثر من أربعين اسماً في الفصل المعنون « الصرع والعبقرية» من كتابه (دراسة عن الصرع). على ان الامر غالباً مايتعلق باشاعات وأساطير، من غير اي دليل جاد يشير بصراحة الى الاصابة بهذا المرض. ولم يوجد في الواقع سوى ثلاث شخصيات عبقرية حقاً يمكن القو ل على وجه اليقين انها كانت صرعى، وهذه الشخصيات هي فنسنت فان غوغ، وفيودور ميخائيلو فتش دوستويفسكي، وغوستاف فلوبير. ولقد سبق لنا ان درسنا باسهاب علة كل منهم في كتبنا(اسهام دوستويفسكي في الكشف عن داء الصرع، ١٩٧٦)و (الصرع الصدغي، ١٩٨٠) ،(مرض غوستاف فلوبير، ١٩٨٢). وسنلخص فيما يلي طبائع نوباتهم ، وحالاتهم المزمنة، قبل ان نتصور التشخيص الحقيقي الذي يفرض ذاته، بالمقارنة مع بقية التشخصيات التي تم اقتراحها ولكن وجب ان تستبعد.

١ - الصرع لدى غوستاف فلوبير

هو اكثر انواع الصرع قرباً من معارفنا وذلك بسبب المراسلات الغريزة لدى هذا الكاتب والمعلومات الثمينة التي خلفتها لنا ابنة اخته مدام دوكومانفيل في كتابها (ذكريات حميمة) والتي خلفها لنا أيضاً كل من اصدقائه مكسيم دوكان DU CAMPفي مؤلفه (ذكريات أدبية) والاخوين غونكورGONCOURT في (يومياتهما)الشهيرة.

١ - النوبات : في بداية العام الثاني والعشرين من عمره، اي في الواحد من كانون الثاني ١٨٤٤ بالضبط، ظهرالمرض لدى غوستاف فلوبير. وكان الامر يتعلق بنوبات تدل على اعراض مرضية بصرية ابتدائية، كان بعضها يترافق باعراض مرضية معقدة وكان بعضها الآخر مصحوباً بالعيّ او انعقاد اللسان عن الكلام وينتهي باضطرابات عمومية. وكانت هذه النوبات تتكرر كثيراً في البدء ثم تباعدت اوقات حدوثها فيما بعد ويحتمل ان تكون قد اختفت بعد عشر سنوات.

وكانت تمثل الاعراض المرضية البصرية الابتدائية تَوْماضات Phosphenes - مفردها تَوْماض وهو صورة مضيئة ناشئة من الاثارة الميكانيكية للشبكية، كأن يُضغَطُ على العين حين يكون الجفن مغمضاً -وقد احسن الاديب مكسيم دوكان وصفها: «فجأة، وبلا سبب معروف، كان غوستاف يرفع رأسه ويغدو شديد الشحوب.. وتمتلىء نظرته بالقلق.. وكان يقول: «ثمة شعلة في عيني اليسرى» ثم بعد ثوان: «ثمة شعلة في عيني اليمنى وكل شيء يبدو لي بلون الذهب». وترك لنا فلوبير نفسه في مراسلاته اوصافاً دقيقة تتعلق بالاعراض المرضية لنوباته البصرية:

«لايمر يوم إلاّ وأرى فيه من حين الى حين رزم شعور ونيران بنغال - شهب نارية مختلفة الألوان - تمر امام عينَيّ».. «وتجعلني النوبات أرى مثل صواريخ او اسهم نارية مشتعلة». ولم تكن هذه التوماضات تدوم طويلاً «مجرد ثانية» كما يقول فلوبير نفسه، ولكن كان يمكن ان تتكرر في حالات

حقيقية من الألم البصري ويرافقها عندئذ ضياع الرؤية كما يخبرنا بذلك المريض نفسه: «كان لديّ هذا المساء، وخلال نصف ساعة تماماً، شموع ترقص امام عينيّ وتمنعني من الرؤية».

اما الأعراض المرضية المعقدة التي كانت ترافق بعض النوبات البصرية الابتدائية فقد كانت تصحبها المظاهر التالية:

أ - إمّا مظاهر فكرية ادراكية تتسم بالضغط على الفكر او بهروب الفكر، ونجد لها وصفاً جيداً في مراسلات فلوبير: «مرض اعصابي.. جعلني اتعرف الى ظواهر نفسية غريبة مامن احد لديه فكرة عنها او بالأحرى مامن احد شعر بها».. «انا الذي شعرت احياناً.. بمليون من الفكر والصور والأمشاج من كل نوع».. «وكان في دماغي المسكين إعصار من الفكر والصور».

ب- وإمّا مظاهر انفعالية من نوع الخوف والذعر: «كان يرافق هلوساتي على الدوام احساس بالرعب والقلق والموت المتلاهم»

ج - وإما مظاهر نفسية حسية من نوع الهلوسات المعقدة البصرية والسمعية، وكانت تستثير الماضي وتجعل فلوبير يعيش من جديد مشاهد عاشها في اثناء نوبته الأولى. كتب بصدد هذه الهلوسات التي كانت تسحره: «لاتمزجوا بين الرؤيا الداخلية للفنان ورؤيا الانسان المهلوس. فأنا أعرف تماماً هاتين الحالتين، وهناك هوة مابينهما: ففي الهلوسة بحد ذاتها يوجد على الدوام رعب.. وفي الرؤيا الشاعرية يوجد على العكس فرح».

وكان يسبق الاختلاجات النهائية فقدان للمعرفة، يسبقه هو ذاته عيّ اجاد فلوبير في وصفه: «وكنت دوماً اعي حالتي حتى حين كنت اعجز تماماً عن الكلام». وكان لهذه الاختلاجات طابع الالم الكبير، وذلك كما يعلمنا صديقه مكسيم دوكان: «كان يطلق انيناً ماتزال نبرته الممزقة تنبض في اذني وكان الاختلاخ يهزه.. وحين يصل الى هذا الوضع ويدخل كيانه كله دوامة الارتجاف، يتبع ذلك نوم عميق ووهن عام يدوم بضعة ايام».

٢ – الحالة المزمنة العامة: من وجهة النظر الفكرية: لايمكن ان يكون ذكاء فلوبير إلا لامعاً بشكل استثنائي اذا ماأخذنا بعين الاعتبار اعماله الادبية التي تجعل منه احد العباقرة الأساسيين لا في الأدب الفرنسي وحده بل في الآداب العالمية كافة. ومع ذلك ناقش هذا الذكاء الذين خلطوا بينه باعتباره ذكاء شاملاً وبين الوظائف الكلامية على اعتبار ان البطء في التعبير والتفكير يدل على نقص في الذكاء. ذاك كان وضع مكسيم دوكان الذي كان يرى ان لدى فلوبير موهبة لاعبقرية، وكذلك وضع أنا طول فرانس الذي صرح بان «هذا الرجل ليس ذكياً» وكذلك تيوفيل غوتييه الذي كان يصفه بأبله الصالونات وذلك قبل ان يصفه جان - بول سارتر في كتابه عنه بأنه «ابله العائلة»، موضحاً: «لايمكن القول انه غبي، ولكن لايمكن القول انه ذكي، كان يملك ذكاء متوسطاً جداً مع نظرات مغرقة في النفاذ».

والواقع ان فلوبير يمثل خللاً عاماً في الوظيفة الكلامية يشبه الخلل الذي وصفه العالم فولسوم وفريقه (١٩٧٥) والعالم روش وفريقه (١٩٧٨) والعالم لادافاس وفريقه (١٩٧٩) عند المرضى الذين يعانون من صرع في الجانب الصدغي الايسر. ويعبر عن هذا الاضطراب بـ «صراع فلوبير مع الكلمات» هذا الصراع الذي يتحدث عنه الاخوان غونكور والفونس دوديه، والذي اكده الروائي نفسه حين كتب الى صديقته لويز كوليه: «غالباً ماأقضي بضع ساعات للعثور على كلمة» وفيما بعد «لا ادري اين ستتوقف هذه الصعوبة في العثور على الكلمات».

كذلك كان فلوبير يعاني من البطء في ايجاد الافكار والكتابة، وهوأمر كثيراً ما لوحظ لدى الصرعى وبخاصة لدى المصابين بصرع صدغي. وكان هو يرى نتيجة هذه النوبات اذ كتب الى صديقه لوبواتوفان بعد اقل من سنة على بدايتها: «اكمل عملي ببطء. لم اكن على هذا النحو في الماضي»، وبعد سنتين اعترف بصدد تحرير احد مؤلفاته: «لقد آلمني هذا الكتاب كثيراً، وانه لأول شيء عليّ كتابته». ودام هذا البطء في التفكير

والكتابة طوال حياته وذلك بحسب رسالة وجهها الى لويز كوليه بعد عشر سنوات: « اني اتلف كـمية هائلة من الورق. ولكم الجأ الى الشطب. إن الجملة لاتأتي الا ببطء شديد» أو أيضاً: « قضيت خمسة ايام لأملأ صفحة»، وهناك رسالة اخرى كتبها بعد خمس وعشرين سنة الى جورج صاند: «انك لاتعرفين مامعنى ان يبقى المرء يوماً بأكمله ورأسه بين يديه يعتصر دماغه المسكين ليعثر على كلمة».

من وجهة النظر السلوكية: قدم فلوبير اربعاً من الخصائص التي غالباً مانجدها لدى المرضى ممن يشكون من صرع صدغي. وهذه الخصائص الاربع هي:

أ- انعدام النشاط النفسي المحرك الذي كان يتبدى في بطء سلوكه الجسدي وينسجم مع البطء في تفكيره: وكان من يحيطون به يعتبرون ان هذه الظاهرة عادية لدى هذا « العملاق النورمندي»، على ان فلوبير نفسه كان يعترف بالطابع المرضي لهذه الظاهرة حين يصف نفسه بأنه «خامل او كسلان» - من فصيلة الحيوانات الكسالى او الدواب - وذلك منذ مايقرب من قرن قبل ان يتحدث العلماء عن « الخمول النفسي» وقبل ان يعتبروا هذا « الخمول النفسي» أحد العناصر النوعية للسلوك الصرعي.

ب - انفعالية في الحب «او التصاقية» وهي تدل على مدى التحامه عاطفياً بالأشخاص الذين يحيطون به في عزلته: امه، ابنة اخته، صديقه بوييه BOUILHET.

ج- اشتداد في النزق المرضي يتناقض مع بطئه السلوكي والتحامه العاطفي ويشكل مع هاتين الظاهرتين الجدول الشهير للعالم الالماني مينكوسكي MINKOWSKI (١٨٦٤ - ١٩٠٩)، ويعبر عن هذا النزق لديه بنوبات غضب لادافع لها، وبصيحات كما يذكر صديقه مكسيم دوكان.

د- انعدام الرغبة الجنسية وذلك وارد لدى معظم الصرعى « اذ يحس

الصريح بغياب كامل او بنقص في النشاط الجنسي لايكون منشؤه العجز او البرود الجنسي، وانما يدل عليه عدم اهتمام عميق بكل مايتعلق بالسلوك الجنسي في المرتبة العملية وكذلك في المرتبتين الانفعالية والفكرية». وقد تأكد انعدام الرغبة الجنسية لدى جميع المؤلفين الذين اهتموا بهذا الموضوع بدءاً بجونسون ١٩٦٥، ومروراً بهيبرونس وفريقه ١٩٦٦، وبلومر وايرل ووكر ١٩٦٧، وتايلر ١٩٦٩، وشوكلا وفريقه ١٩٧٩، وروبرتس وفريقه ١٩٨٢ وسواهم. وأشار فلوبير هو نفسه الى هذا الانعدام الجنسي في مراسلاته: «أستطيع ان اعيش بلا امرأة طوال سنوات». . «انه لشيء عجيب ان ابتعد عن المرأة». . «هاقد مضى عليَّ حتى الآن سنتان وأنا لم أمارس الجنس». ولاشك في أن هذا الانعدام الجنسي كان نتيجة لنوباته مادام يتعارض مع حميا شبابه وعشقه ايام كان في العشرين من عمره ويشهد على ذلك رسالة من خليلته الأولى وذلك قبل سنتين من تعرضه لأول نوبة: («أواه ياغوستاف، منذ ان تجاوبت قبلاتك النارية مع قبلاتي أصبحتَ تمثل لديَّ النَفَسَ الخلاَّق»). وكما في حالة البطء، فان خطر الانعدام الجنسي كان يزداد وذلك بتأثير مادة بروموز البوتاسيوم التي قال ألفونس دوديه للأخوين غونكور ان فلوبير كان يتعاطى منها «كميات هائلة».

٣ ـ تشخيص الصرع لدى غوستاف فلوبير: شخَّص الصرع لدى فلوبير، وهو على قيد الحياة، كلٌّ من والده وشقيقه وكان كل منهما طبيباً مشهوراً، كذلك شخصه طبيب كبير هو بروتونو، وقد عالجوه هم الثلاثة بجميع الادوية المضادة للصرع ـ او المفترض انها كذلك – في عصرهم. ولكي يشير الى نوبات اخيه، ذهب أشيل فلوبير حتى الى استعمال مصطلح «النوبات الصرعية الشكلية» الذي كان يعني في ذلك العصر نوبات الصرع العرضي بالمقارنة مع نوبات الصرع الذاتي.

ومنذ وفاة فلوبير ومع التقدم في اكتشاف علم الصرع، تم تحديد طبيعة انواع هذا المرض فأتى في البدء الدكتور بيير غاليه GALLET الذي ركز

التشخيص في اطروحته الاصلية عام ١٩٦٠ «على الصرع الجزئي الذي تكمن بؤرة اثارته في الناحية القذالية – اي ناحية مؤخر الرأس – ويحتمل ان تعود اسباب وجوده الى عملية جراحية سابقة أضف اليها انواع الرياضات البدنية الخطرة التي كان فلوبير يمارسها في شبابه»، ثم اتى البرفسور ارثر ايكير ECKER من سرقسطة بالولايات المتحدة فاقترح عام ١٩٦٧ على البروفسور بارت BART ان يستند في كتابه عن فلوبير الى التشخيص القائل «بأن صرعه هو صرع صدغي لم تحدد اسبابه بالضبط».

وفي الوقت الحالي اصبح من الممكن لدينا، كما اوردنا في كتابنا (مرض غوستاف فلوبير). ان نحدد تشخيص الصرع الذي ابتلي به الروائي الكبير: ١ – فالتفريغ العصبي المسؤول عن النوبات يقع في المنطقة المحززة من الجانب القذالي الايسر، الأمر الذي يفسر كون هذه النوبات قد بدأت بتوماضات تنتقل من النصف الأيسر الى النصف الأيمن من الحقل البصري، ٢ ـ هذا التفريغ القذالي قد انتشر في الجانب الصدغي الايسر، الامر الذي يفسر الاعراض الفيزيائية والنفسية الحسية المتوالية كما يفسر العيّ الذي يرافقها، ٣ – من المحتمل جداً ان يمس الخلل المسؤول عن هذا التفريغ الجانب الصدغي كما يمس الجانب القذالي لكي يتم تفسير الاضطرابات في السلوك وفي الوظيفة الكلامية التي تحدث في اثناء وقوع النوبات.

ولقد استطعنا حتى ان نتصور، وذلك على احتمال كبير، طبيعة الخلل الصرعي المسؤول عن النوبات حين أخذنا بعين الاعتبار: أ ـ ان الصغير غوستاف كان قد تعرض في السنة الخامسة من عمره لبعض المصاعب في تعلم القراءة، ب ـ ان النوبات قد ظهرت حين كان طالب الحقوق فلوبير يستسلم الى انحرافات الشباب الباريسي «النورماندي» حيث كانت الولائم الفاخرة تدوم ست ساعات، ج ـ ان فلوبير قد توفي فجأة من نزف دماغي حاد لم يمهله اي وقت كما اقر بذلك أحد الاطباء. ويتعلق الأمر هنا بسلسلة من الأحداث تدل على خلل وعائي في الاوردة والشرايين، وقد اعاقت هذه

الاحداث منذ الطفولة وظيفة المراكز الكلامية ثم اصبحت صرعية بتأثير الأفراط في تناول المشروبات الروحية وسببت الموت بنزف دماغي.

ولابد من الاشارة اخيراً الى النظرية التي توسع بها جان. بول سارتر في الاجزاء الثلاثة من كتابه (أبله العائلة، ١٩٧١ - ١٩٧٢) والتي يرى بموجبها ان فلوبير كان مصاباً بالهيستريا، ويجب البحث عن مصدر هذا المرض في ولادته التي حدثت بعد موت شقيقين صغيرين له(«ولد غوستاف بين وفاتين: وهذا أمر يعرف الأطباء والمحللون النفسيون انه يشكل بداية سيئة») وانه لم يشف من« هذه الهيستريا او من هذا الجنون طوال حياته»).

في العدد القادم: II الصرع لدى ڤنسنت ڤان غوغ.

* * *

كتـاب الشـهر

ستانسلافسكي والمسرح العربي

ميخائيل عيد (*)

في الكتاب أكثر من اشارة إلى الوفاء، بل إن ترجمته إلى العربية هي نوع من تحية وفاء يستحقها المرسلة إليه كما يستحق مرسلهامثلها..

يحمل الكتاب الرقم (١١) من سلسلة (دراسات نقدية عربية) التي تصدرها وزارة الثقافة في دمشق..

(*) ميخائيل عيد: أديب وشاعر من سورية، يكتب الشعر والقصة ويهتم بالترجمة، من أعماله: «ملاحم الجبال الهرمة»، «غزالة النهار».

أما مؤلف الكتاب فهو الدكتور الراحل فواز الساجر، واما مترجمه إلى العربية فهو الدكتور فؤاد مرعي.

تلفت نظرنا الكلمة التي على غلاف الكتاب الاخير إلى مسألة هامة: «ليس مركز الثقل في هذا الكتاب هو (ستانيسلافسكي) كما قد يظن المرء للوهلة الاولى، بل (المسرح العربي) أو بالاحرى السبيل إلى انشاء مسرح عربي مسيس يفيد من تراثنا الأدبي والفولكلوري، الغنائي والموسيقي.. ويستخدم التقنيات المسرحية الاحدث (ستانيسلافسكي) بالدرجة الأولى، لانشاء مسرح قومي ينقلنا من مسرح القرن ١٩ الذي يصير اليوم من الماضي البعيد إلى مسرح آخر، عندما تشاهده تنسى الديكور والمواصفات المسرحية الأخرى، تنسى المؤلف والممثل والمخرج لتعيش لحظة من لحظات واقع حي هو غير الواقع الراهن واياه».

وندنو من المدخل ليطالعنا هم التجديد من السطر الأول «فقد تحولت المسرحية القديمة التي اخذتها البلدان العربية عن المسرح الاوروبي في أواخر القرن التاسع عشر، إلى قيود تعيق مسايرة المسرح العربي للزمن الذي يعيش فيه وتمنعه من تجسيد القضايا المعقدة والحادة التي نهضت في وجه العالم العربي في الأعوام العشرين الاخيرة.

«إن مسألة إنشاء مسرح قومي يختلف جذرياً عن المسرح القائم، تطرح منذ بداية الستينات، على نطاق اجتماعي واسع» ففي رأس قضايا الثورة الثقافية «مسألة انشاء مسرح ديمقراطي، قادر على أن يجد سبيله إلى المشاهد الشعبي. فيصبح وسيلة لتثقيفه وتربيته: إنّ حل مسألة بناء مسرح جديد لابد من أن يقوم على مستويين متماثلين في أهميتهما ومترابطين ديالكتيكياً، أولهما يحدد «ماذا»، أي يضع المهمات أما الثاني فيحدد «كيف»، أي يقترح طريقة ملموسة لتنفيذ المهمات المطروحة.

ونحن، في اللحظة الراهنة، لا نشكو من نقص في المهمات المطروحة، التي منها قضية العودة إلى التقاليد الثقافية القومية بما في ذلك

الصيغ المسرحية والفولكلور والتراث الأدبي والغنائي والموسيقي، ومنها أيضاً مسألة تقريب المسرح من الواقع عبر «تسييسه»، وكذلك الاهتمام بالاتجاهات التقدمية المعاصرة في المسرح الاوروبي والعالمي، ومنها مسائل الابداع الجماعي والارتجال لتحقيقه» (ص٥-٦).

ويبقى السؤال كيف هو المهمة الأولى، وتبقى الخطوة الأولى السديدة على درب الكيفية «نصف الدرب» كما كان الاجداد يقولون.. ويكون حجر الزاوية ضرورة أولية لكل بناء.. فأين هو حجر الزاوية؟

في سبيل الاجابة عن هذا السؤال الأولي ينقل الدكتور الساجر ما كتبه آ.ب.كوغيل: «إذا انتزعنا الممثل من عمل الكاتب، يبقى الكتاب وتنعدم المسرحية. وإذا انتزعنا الممثل من عمل الرسام - مهندس الديكور، تبقى لوحة المنظر الطبيعي، وينعدم الديكور المسرحي.

واذا انتزعنا الممثل من عمل المخرج، يبقى الحشد والجوقة، والاحتفال الشعبي، ولكن ينعدم المسرح. وعلى عكس ذلك، اذا انتزعنا عمل هؤلاء كلهم: الكاتب والمخرج ومهندسي الديكور، فان المسرح سيظل موجوداً، لأن الممثل يستطيع أن يجسد لكم وأن يحدثكم ويريكم كل ما يريد، فتحصلوا على.. انطباع مسرحي حقيقي.

الممثل هو الذي يوحد عناصر المشهد كلها، ولذا فمسألة تربية الممثل الجديد يجب أن تكون في رأس قضايا انشاء مسرح عربي قومي.

إن قضية الممثل هي، قبل كل شيء، قضية منهجية بالمعنى الأوسع لهذه الكلمة» (ص٧).

وتبقى مسألة بناء «ثقافة ديمقراطية جديدة في البلدان العربية» مرتبطة بايجاد حل «في ضوء مقولات علم جمال تقدمي وابداعي. وطني وانساني في وقت واحد.» (ص٩).

والباحث يرى أن تملك منهج ستانيسلافسكي اصبح «حقيقة في الحياة المسرحية للبلدان العربية» وهو يقترح «منهجاً محدداً لصياغة العملية التربوية

- التعليمية في كليات فن التمثيل مع مراعاة الظروف المحلية.» والبحث «عن وسائل تعبيرية جديدة، واعادة النظر في المبادئ الابداعية للعمل، وترجمة التركة العلمية لأساتذة المسرح الاجانب بعامة، والتركة العلمية ل.ك. س ستانيسلافسكي بخاصة.» (١٠-١١).

في الفصل الأول من الكتاب نقرأ شيئاً عن «المراحل الاساسية في تكوين الممثل العربي، التقاليد القومية والمؤثرات الاجنبية.» ويبدأ الفصل بالكلام على «نشأة المسرح العربي وتطوره».

«إن نقطة الصفر التي يبدأ منها حساب عمر المسرح العربي من الطراز الجديد، المسرح الذي تم فيه الالتقاء بين التراث المسرحي للبلدان العربية وبين فن المسرح الغربي، هي تقديم مارون النقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥) لمسرحية موليير «البخيل» عام ١٨٤٧ (ص١٣) وقد بدأ طريق النقاش إلى المسرح بمشاهدته عروض «الفرق المسرحية الايطالية والفرنسية، التي كان بمقدوره حضورها في اثناء زياراته للقاهرة لاغراضه التجارية. ومن الواضح أن فكرة إنشاء مسرح عربي قد ولدت عنده آنذاك» ولم يكتف «بتعرف العمل المسرحي من خلال عروض الفرق الزائرة، بل قام برحلات خاصة إلى ايطاليا وفرنسا.» لقد درس بناء المسرح وديكوراته، وأصول الكتابة المسرحية وكان يفكر أيضاً «في النقطة التي يجب أن يبدأ منها تجاربه وقد وضع نصب عينيه في هذا المجال مسألة انتقاء مسرح يكون أحب عند قومه وعشيرته» (ص١٤).

«لقد قدم النقاش عرضه (البخيل) بلون الكوميديا الموسيقية» إن توجهه إلى موليير «هو بحد ذاته أمر هام في فهمنا للاتجاه الذي اختاره» وقد قرّب «بين التقاليد المسرحية لفن التمثيل عند مواطنيه وبين الكتابة المسرحية «الجادة»، فأدخل في نص «البخيل» علامات الترقيم، كعلامات التعجب، واشارات الاستفهام، والفراغات المنقوطة، ساعياً من وراء ذلك إلى اسباغ التعبيرية المسرحية على الأدوار، ونزع الغنائية الرتيبة التقليدية في القاء

الاشعار. » . . ويواصل «النقاش تجاربه في ميدان اللغة في مسرحياته اللاحقة. » (١٥).

ومع ان الرواد اقتبسوا من الغرب «فإن ضآلة المأخوذ عن الصيغ الاوروبية السائدة آنذاك، تبدو واضحة للعيان» والكاتب سعد الله ونوس محق حين يؤكد إلى أي «حد كان الرواد الاوائل يدركون، ولو فطرياً، طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية تنشأ بين الناس، وتمتد في صفوفهم، ولهذا فإنهم -على الرغم من انطلاقتهم من الصيغ الجاهزة للمسرح كما في اوروبا- لم يربكوا أنفسهم كثيراً بهذه الصيغ، ولم يحفظوا لها قدسية مدرسية: بل اخضعوها، بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة إلى إحساسهم الخاص بجمهورهم، وظروف هذا الجمهور وكذلك نوعيته ومشاكله. » وكانوا «يدخلون في صلب النصوص عدداً كبيراً من الاشعار والأقوال المأثورة والأمثال والأغاني، وكان التعديل يمس أيضاً بنية النص وطبيعة الصدام وطبائع الشخوص. » (١٧) وكانت المصاعب التي يواجهونها تدفعهم «إلى اعادة النظر في جوانب معينة من عملهم تبعاً لرغبات المشاهد واستعداده لتقبل هذه الأشكال أو تلك من العرض المسرحي» وتعمقوا في درس التراث الشعبي «بهدف اقتباس الصيغ ووسائل التعبير الفنية القادرة على اقامة جسر يصل بين الصالة الأمية في غالبيتها وبين الحضارة الاوروبية. ».

لقد أدرك النقاش صعوبة هذه المهمة فكان «دائم التجريب بحثاً عن تلك الصيغ الفنية القادرة على تأمين التفاعل بين العرض والصالة» (ص١٨) وكان «يُعنى بالوسائل الفنية القادرة على تأمين نجاح المسرحية وجعلها في متناوله» (أي في متناول المشاهد). يقول النقاش: «إن طلاوة الرواية، ورونقها، وبديع جمالها، يتعلق ثلثه بحسن التأليف، وثلثه ببراعة المشخصين، والثلث الأخير بالمحل اللائق، والطواقم، والكسومة الملائمة». (ص١٩).

وقد رغب النقاش في أن يصبح الفن المسرحي «ذهباً افرنجياً، مسبوكاً في قالب عربي.».

وكان بين رواد المسرح العربي أيضاً «من لم يعر قواعد المسرح الغربي اهتماماً كبيراً، بل ركز اهتمامه على الأدب المسرحي الأوروبي الغربي فاستعار منه الموضوعات وأخضعها لتعديلات جذرية بما يتلاءم وطبيعة المشاهدين المحليين آنذاك. من هؤلاء مثلاً، ابو خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٣) الذي أدخل «في النصوص كثيراً من الاشعار والأقوال المأثورة والأمثال والأغاني وغيّر بنية الأعمال المسرحية والشخصيات النموذجية» شرع يستمد موضوعات عروضه «من الأدب الشعبي والتاريخ العربي اللذين كان يعرفهما معرفة جيدة. ومما لا شك فيه أن معرفة القباني الواسعة بالموسيقا والأصوات والرقص، إذ كان هو نفسه يكتب الأغاني والأشعار، قد ساعدته في تملك الفن المسرحي ووضع اساس المسرح الغنائي» وكان يعرف فن «القصاصين (الحكواتية) الشعبيين» وكان «يحب هذا حباً جماً، الأمر الذي جعله يتأثر به تأثراً كبيراً» (ص٢٠-٢١).

وكان المسرح الغنائي الذي انشأه القباني استمراراً طبيعياً «لتقاليد الفرجة الشعبية. وكان طريق مسرحه إلى قلوب المشاهدين وعقولهم مفتوحاً» ويرجع نجاحه في سورية ثم في مصر إلى ان «عروضه كانت تحمل ملامح محلية -سواء من حيث النص، أم من حيث الاخراج، أم التمثيل- وليس صحيحاً ما يزعمه بعض الباحثين من أن القباني نقل تجاربه عن أوروبا» (ص٢٢).

اما الرائد الثالث يعقوب صنوع (١٨٢٩-١٩١٢) فقد تعرف إلى «المسرح الاوروبي عن طريق المشاركة في عمل عدد من الفرق الفرنسية والايطالية التي كانت تقدم في مصر بين وقت وآخر أعمال الكوميديا و(الفارس) والاوبريت» وقد وضع صنوع «أسساً صحيحة للمسرح الشعبي» يقول علي الراعي: «إنه انجاز مسرحي شعبي، ينتسب إلى وجدان هذه

الأمة. . ويستخدم أشكالها المسرحية الموروثة استخداماً عميقاً وخلاقاً» (ص٢٣).

ويؤكد نجاح صنوع وشعبيته أن «الاشكال التي استخدمها لم تكن غريبة عن المشاهدين المحليين» بل كانت «جمعاً واعياً ومعتمداً لبعض جوانب الممارسة المسرحية في الغرب مع التقاليد الشعبية الموروثة.» وكان يؤدي «في عروضه المسرحية وظيفة الراوية الشعبي» (ص٢٤).

«ان محاولة النقاش تطبيق فهم موليير لفن التمثيل، المتميز بواقعية كبيرة، يدل على بعد نظره وسعيه إلى فهم نفسية المشاهدين في عصره والتأثير فيهم. لقد ربى النقاش جيلاً كاملاً من العاملين في المسرح على الأسس والمبادئ الجمالية التي كان يؤمن بها. وأعطى خبرته أيضاً لاخيه نيقولا وابن اخيه سليم اللذين طورا عملياً وصاياه.» (ص٢٥) وقد اكد نيقولا النقاش «العلاقة العضوية بين الجانبين الروحي والجسدي في ابداع الممثل».

وألزم القباني ممثليه «باتقان فني الغناء والرقص ودراسة الموسيقا. اضف إلى ذلك أنه علم الفتيان أداء أدوار النساء بسبب عدم السماح بظهورهن على خشبة المسرح.» (ص٢٦) «وفي جميع الأحوال كان البحث الابداعي للممثل يتعلق قبل كل شيء، بحاسة التقليد والقدرة على اقامة علاقة حية مع المشاهدين.» (ص٢٧) وكان «الجمهور يشارك في التمثيل، ويبادل الممثلين الفكاهات والاحاديث، ويوجه اليهم بعض الاسئلة والايحاءات» (ص٢٨).

لا. . لم تكن تجارب رواد المسرح العربي «نقلاً» أو نسخاً «عن الأصول الغربية» بل كانت من املاء الضرورة التاريخية ومن نمو العلاقات بين المنطقة والغرب في مرحلة النهضة العربية.» وقد خضعت «عناصر الثقافة المأخوذة عن الغرب للفحص واعادة الصياغة بما يلائم ظروف البيئة المحلية واكتسبت الصفات الخاصة بتلك البيئة» (ص٢٩).

وليس ذلك مستغرباً لأن «التفاعل الثقافي واستخدام خبرات الآخرين في هذا المجال كانا على امتداد مراحل تاريخية طويلة من القوانين الاساسية لتطور أي شعب. وهذا أمر ينطبق تماماً على المسرح كما ينطبق على الأشكال الأخرى للوعي الاجتماعي.» (ص٣٠).

ولم يبدأ رواد المسرح العربي من فراغ «فالمسرح في العالم العربي عاش مراحل تطور شبيهة جداً بمثيلاتها في اوروبا ومنها: الطقوس والتقاليد الدينية والاحتفالات الشعبية والشوارع، «ومسرح خيال الظل» ومسرح العرائس والفرق الجوالة والحكواتية وأخيراً المسرح المحترف.» (ص٣١).

ان تحليل تجارب رواد المسرح ضروري «من أجل النفاذ إلى جوهر تلك التجارب واكتشاف العوامل الذاتية والموضوعية التي ساعدت على نجاحها وانتشارها. ويجب أن يتخلص من يقوم بذلك من الاستهانة والسخرية اللتين ما تزالان حتى الآن عند بعض المسرحيين العرب الذين يتحدثون عن سذاجة تجارب الرواد وبدائيتها، أو الذين يزعمون أنها تقليد أعمى للغرب.» (ص٣٢).

ويعرض الباحث بإيجاز ما قدمته «الكوكبة الجديدة» إلى المسرح.. فالسعي «إلى ادخال القواعد» أي «إنشاء مدرسة لفن التمثيل، أصبح العنصر المركزي في ابداع جورج أبيض» (ص٣٣) لكن جورج أبيض اعتمد فن الكلمة والاشارة «وهو فن فقد في أواخر القرن التاسع عشر بساطته الكلاسيكية وعظمته المنضبطة، واتجه نحو «التراجيدية غير الطبيعية». وهكذا تجاورت العقلانية و«العاطفية بالمبالغة» في اداء الممثل وكأن التراجيديا دراما رومانسية أو ميلودراما.» إن أسلوب جورج أبيض «بعيد جداً عن أية واقعية». لقد وضع «أسس الاتجاه الرومانسي الزائف الذي استند إلى المبالغة في العاطفة والتنغيم» وكان يرى أن مهمته تنحصر «في الدفاع عن فن المسرح (الراقي الخالص الذي لا يشوهه فن القراقوز وفن المهرج وفن الممثل المرتجل.)» (ص٣٥) وقد «أثر جورج أبيض في تكوين الممثل العربي تأثيراً

عظيماً» «ولكنه خلق في الوقت نفسه كمية من التقنيات والقوالب التمثيلية الجامدة فأدى ذلك، على الرغم من نزاهة القصد، إلى تجريد الفن المسرحي من جوهره الديمقراطي، وهذا ما جعل من الصعب على المرء أن يجد الآن في الأدبيات المسرحية العربية أي تقويم موضوعي لابداعه» وسار «نشاط يوسف وهبي (١٨٩٦ - ١٩٨٠) في مجرى نشاط جورج أبيض نفسه» (ص٣٦) «وكان يوسف وهبي ممثلاً غني الطبع، متوهج العاطفة، قوي الشخصية يمتلك صوتاً كالرعد» وكان «يستخدم أعلى طبقات صوته وأدناها متلذذاً بوقع هذا الصوت، غير عابئ بفحوى الكلمات التي يقولها.».

اما نجيب الريحاني (١٨٩١ - ١٩٤٩) فقد أصبح «القدوة في العروض الكوميدية» (ص٣٧) وقد قلد شارلي شابلن فجعل «لنفسه شاربين قصيرين كشاربيه» وكشخصيات الريحاني كانت شخصيات علي الكسار «وكانت تمثيلياته القصيرة من نوع كوميديا المواقف. أيضاً، كما عند الريحاني» وكذلك كانت شخصياته «محدودة» (ص٣٨) وكانا «يمتلكان جاذبية في التمثيل وقدرة على الابتكار.».

لكن الكوميديا العربية في ظروف «اضطهاد الرقابة الصارمة ووجود عدد كبير من الفرق التجارية التي تخاطب أذواق الجمهور الغريزية» لم تتمكن من «الارتقاء إلى مستوى التعميمات الاجتماعية، وتربية نمط الممثل الجديد كما حدث في المسرح الروسي.» وكانت قاعة التمثيل «المبالغة في الحركات وتفخيم الالقاء» «أما مقياس مواهب الممثل فكان غنى صوته ووفرة حركاته.» (ص٣٩) «ولقد أثر في اداء الممثلين أيضاً الغناء الذي يرافق التمثيل، علماً بأن ممثلين مشهورين كسلامة حجازي (١٨٥٢ - ١٩١٧) كانوا من المغنين، الذين اسبغوا على النص المسرحي طابعاً غنائياً على حساب المحتوى النفسي للشخصيات» (ص٤٠) أما نشاط الممثلين المحبظين فكان «يستثير السخرية والاضطهاد عند زملائهم في المهنة، الممثلين المحترفين، الأمر الذي اضطر المحبظين إلى الالتحاق بالمسرح المحترف وتعلم

المهنة» وأصبح فن «الكوكبة الجديدة» «الأنموذج الذي يحتذى، وظل كذلك حتى أواسط الخمسينيات.» (ص٤١).

وكانت مصر «تصنع المثل الأعلى للمسرح العربي بمعنى من المعاني» وطرحت مسألة «حاجة الممثلين الماسة إلى أن يكونوا أكثر وضوحاً وهدوءاً في الالقاء وأقل تفخيماً وأبعد عن الحماس الكاذب» وطرحت مسألة «بناء المؤسسات الثقافية واعادة تنظيمها» ويكاد «يُجمع الباحثون على أن نشاط المسارح القومية الرسمية حمل طابعاً نخبوياً» «يقول المخرج والباحث السوري شريف خزندار في وصف هذه المرحلة ما يلي: (لقد سجن المسرح العربي نفسه في القيود التي كرستها أعمال أقلية من المثقفين كانت تزداد يوماً بعد يوم انسلاخاً عن الشعب)» (ص٤٢-٤٣).

وقد واجهت الحركة المسرحية الجديدة مسألة: «ماذا نريد أن نقول؟ لمن؟ وكيف؟ وتعددت الاجابات.» وكان منها: «-يجب أن يكون للمسرح توجه اجتماعي، وان نعرف من هو المشاهد وماذا نريد ان نقول له. - الأشكال المسرحية القائمة لا يمكن أن تسهم في بناء «مسرح نوعي جديد تتغير فيه العلاقة بالمشاهد..» -يجب «أن يستند العرض المسرحي التقدمي بتوجهه الايديولوجي، بل كل برنامج المسرح إلى الأسس الثقافية القومية والشعبية» (ص٤٥) «ويجب النضال ضد نظرية الفن من أجل الفن.» «واكتشف العاملون في الثقافة في المنطقة العربية، من خلال نظرتهم الجديدة إلى المسرح، كنوزاً لا تقدر بثمن كانت مكنونة في الأدب القومي الكلاسيكي والفولكلور والمهرجانات الشعبية» كما دفع المسرح العربي «ضريبة التأثر بشتى التيارات المسرحية الغربية، كمسرح العبث ومسرح الرصيف والمسرح الوثائقي والمسرح الملحمي ومسرح الطقوس ومسرح القسوة والهيبينغ» لكنها لم تكن تمتلك «الجذور الشعبية والاجتماعية اللازمة» (ص٤٦).

«ويصوغ سعد الله ونوس في مقدمة مسرحيته «رأس المملوك جابر»

إحدى المهام الأساسية لمسرحه على أنها «تسييس المشاهد»، وهو يقابل مفهوم المسرح السياسي بمفهوم المسرح التسييسي» يقول سعد الله «إني أحلم بمسرح تمتلئ فيه المساحتان. عرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل وغني يؤدي في النهاية إلى هذا الاحساس العميق بجماعتنا وبطبيعة قدرنا ووحدته.» (ص٤٧).

وصيغة المسرح في مسرحيات سعد الله ونوس ليست «هدفاً لذاتها وليست تزييناً جمالياً، بل وسيلة تخدم أهدافاً اجتماعية - تنويرية» «واما بناءاتها، فتتطور إلى حد التناقض، ولكن ليس على سبيل اللهو الذهني، بل من أجل تعرية جوهر المسألة أمام المشاهد.» (ص٤٨).

أما يوسف ادريس فيختار «طريق بعث صيغة من الصيغ الأولية التي عرفها تطور التراث المسرحي، ويقترح أن تكون «السامر» وهو «مسرح الرصيف الشعبي الذي عرفته مصر.»» (ص٤٩).

ويصف توفيق الحكيم «فن الراوي» و«المقلد» و«المداح» قائلاً: «هذه الفنون منابع قومية لفن الممثل العربي» أما الحكيم نفسه فقد «كتب مسرحيات ذهنية ومسرحيات عبثية، معظمها للقراءة لا للتمثيل» (ص٥٠).

«وثمة اتجاه آخر لتطور المسرح» «يرتبط بأعمال مخرجين كبار كالطيب الصديقي (المغرب) وقاسم محمد (العراق) لم يستندوا في ابداعهم على الفرجة الشعبية فحسب، بل استندوا أيضاً إلى التراث الأدبي الكلاسيكي» (ص٥١).

في عرض قاسم محمد «بغداد الأزل بين الجد والهزل» البطل هو «سوق بغداد بكل ما فيها من طرائف ومهرجين وبهلوانات ومروضي قردة، وتناقضات بين الاغنياء والفقراء» فالتراث الأدبي عنده «جسر بين الماضي والحاضر» (ص٥٢).

و«يتسم أسلوب عروض الطيب الصديقي بالبساطة الشديدة في التشكيل وبالدور الكبير المعطى للأغاني والموسيقى، وباتباع مبدأ الارتجال

في بناء العرض المسرحي.» (ص٥٣) «وقد دافع بهذا الشكل أو ذاك عن الحق في الارتجال عدد من العاملين المسرحيين في المنطقة العربية من بينهم منصف سويسي (من تونس) وصقر الرشود (من الكويت) وسمير العصفوري (من مصر) ويعقوب شدراوي (من لبنان) وغيرهم» و«هكذا عمل المسرح الجزائري «كراكوز» الذي رئسه ولد عبد الرحمن كاكي» (ص٥٤) وقد «اتبع قدور الناعمة مدير المسرح الجزائري المعروف باسم «مسرح البحر»، هذا المبدأ نفسه في العمل، فكان يشرك الجمهور في ابداع عرضه.» ومن «اسطع ممثلي هذا الاتجاه واكثرهم تقيداً به في المسرح العربي المعاصر المخرج اللبناني روجيه عساف الذي شكل في عام ١٩٧٨ مجموعة «الحكواتي» الفنية» (ص٥٥).

وقد نظر مكسيم غوركي إلى الارتجال بوصفه إمكانية «لاحياء وتحريك تلك الطبقة التي لا تُمس من الانطباعات التي تولدها البيئة والتي تنغرس في نفس كل منا، ثم تتعفن عادة، دون ان تثمر، أو تتم صياغتها بكلمات غريبة وصيغ غريبة» (ص٥٨).

أما الناقد ب. آ. ماركوف فيرى «أن الممثلين ليسوا كتاباً مسرحيين ولا شعراء، وأنهم رديئو الاسلوب» «والكلمة يجب ألا تكون يومية ومصوغة بشكل مشوه في المسرحيات التي تطمح إلى غنى المحتوى النفسي» وقد اعتبر «مهمة تملّك الكلمة، وتطوير المهارة الكلامية، كإحدى المهمات الأساسية في هذا المسرح» (ص٥٥٩).

أما في ما يخص نظام تربية الممثل وعمله فان «الفهم الصحيح لتركة ستانيسلافسكي وتملكها تملكاً ابداعياً يعطي المسرحيين العرب مادة غنية وخبرة عظيمة تمكنانهم من ايجاد حل عضوي للمسائل التي يطرحها عليهم البحث عن مسرح «من طراز جديد» واتباع طريقته «يتيح امكانية هامة لاعداد ممثلين متطورين فنياً ويمتلكون حساً ذاتياً ارتجالياً نامياً يكون أحد العناصر النفسية - التقنية للممثل.» و«الارتجالية الأصلية» «هي شهادة على

الاحتراف الرفيع المستوى الذي يكون الطريق اليه طويلاً وشاقاً» (ص٦٠).

إن «طريقة التحليل بالافعال» تخلق «ملكة الاستيعاب الابداعي عند الممثل للدور والمسرحية كلها، وتقود الممثل بانسجام ليس فقط نحو تجسيد نية المخرج بل أيضاً نحو معرفة هذه النية كنتاج للبحث الابداعي الذي يقوم به هو شخصياً، وهذا ما ينمي عند الممثل المبادرة والفعالية الابداعية والاحساس بالمسؤولية ويحوله إلى شريك حقيقي في تأليف العرض المسرحي.» (ص٦١).

عنوان الفصل الثاني هو «قضايا ترجمة أعمال ك. س. ستانيسلافسكي إلى اللغة العربية وتفسيراتها عند المسرحيين العرب.».

يمهد للكلام على الموضوع بإيراد رأي يظهر الأهمية الكبرى «لنظام» ستانيسلافيسكي «في تطور الفن المسرحي في القرن العشرين» اذ ان «قوانين الابداع المرتبطة ديالكتيكياً بعملية تجدد الحياة وبحركتها التقدمية وتنوع صيغها، هي السمات المميزة لهذه الطريقة، وهي ما يلزم كل باحث مهتم بتطور الفن المسرحي في بلده بالعودة اليها.» وهي مصدر «وحي لا ينضب للمسرحيين الذين اخذوا على عاتقهم مسؤولية تربية الجيل الجديد من الفنانين المطالبين بأن يعكسوا في أعمالهم قضايا العصر على نحو أكثر عمقاً واكتمالاً» (ص٦٢) وهي وسيلة لاخراج المسرح «من مأزق الضياع إلى آفاق الابداع» وقد «أقام ستانيسلافسكي طريقته المبتكرة على أساس النظرية الحية، واكدها بالتطبيق العملي» وقد «تأثرت الحركة المسرحية في العالم العربي بدورها بالتحولات الجذرية التي حدثت في الفن المسرحي العالمي بانتشار افكار ستانيسلافيسكي وطريقته، لكن ذلك جاء متأخراً بعض الشيء.».

«إن الفهم الخاطيء لـ«النظام» كان، في كثير من الاحيان، سبباً في نقاش حاد حول جوانبه الايجابية و«السلبية». وكان هذا يحدث تارة بسبب

الاختلاف الفكري بين المترجم وبين ستانيسلافسكي، ويحدث تارة أخرى، بسبب التفسير التعسفي لطريقته.» ولم تتم معرفته في الوسط المسرحي العربي معرفة دقيقة «الا في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الحالي، أي بعد عودة الخريجين العرب الاوائل من المعاهد المسرحية في الاتحاد السوفييتي إلى أوطانهم».

واتخذ نشاطهم في سبيل نشر تعاليمه في بلداتهم «اشكالاً متعددة» منها ترجمة أعماله من لغتها الأصلية «وتطبيق طريقته في عروض مسرحية جديدة، وفي مجال تعليم فن الاخراج وفن التمثيل» وقد عملوا على «تصحيح الاخطاء والتحريفات التي تجذرت في وعي بعض المسرحيين بسبب الفهم الخاطئ للطريقة» (ص٦٤).

«واستهوت ضرورة البحث عن لغة فنية جديدة عدداً من المسرحيين العرب التقدميين الساعين إلى اغناء المسرح العربي بتجارب جديدة من شأنها تسريع تطوره وقسره على لعب دور فعال في الحياة الاجتماعية لبلدان المنطقة العربية، بعد حصولها على الاستقلال السياسي.» وظهرت مجموعتان بين المسرحيين العرب. الاولى تقليدية محافظة على الطرق التقليدية والاخرى «تسعى إلى تغييرها بصيغ وطرق اكثر تقدمية مؤسسة على المبادئ النظرية التي نشأت في مطلع القرن العشرين.» (٦٥).

ترجمت أعمال ستانيسلافسكي «إلى اللغة العربية لأول مرة من اللغات الاوروبية» فترجمت بعض أعماله عن الانكليزية ومنها «حياتي في الفن» و«عمل الممثل في اعداد نفسه» (الجزء الأول) وغيرها من مقالات. وكانت لسوء الحظ «مختصرة ومشوهة» (ص٦٦) ثم ترجم المخرج السوري المعروف شريف شاكر كتاب «عمل الممثل في اعداد الدور» عن الروسية فجاء خالياً من العيوب التي في غيره.

أما أول من عرف القراء العرب عام ١٩٥٩ بترجمة كتاب ستانيسلافسكي «حياتي في الفن» فهو الباحث دريني خشبة.. وكان قد

ترجمه عن الانكليزية م. ز. العشماوي وم. مرسي عام ١٩٦٠. يقول دريني في المقدمة. غدا هذا الكتاب «مرجعاً هاماً عرفه العالم أجمع وتنكب عليه جميع معاهد التمثيل والفرق التمثيلية المحترمة في أوروبا وأمريكا والعالم المتحضر، يدرسون ويتعلمون فيه»، بل يعترفون بانه كتاب حدد معالم هذا العلم وارسى قواعده وانتقل به من نطاق الشعوذة. . وإن شئت فقل من نطاق الاجتهاد إلى نطاق العلوم المعترف بها جميعاً. ».

وكانت ترجمة الكتاب «حدثاً له أهميته التاريخية والعلمية الكبيرة ولكنها، في الوقت نفسه، ترافقت ومصاعب لغوية وفنية هامة» فالكتاب «مكتظ بالمصطلحات المسرحية العلمية المعاصرة التي تتطلب، عند نقلها إلى اللغة العربية، دقة كبيرة ونفاذاً عميقاً إلى محتوى المادة ومعرفة مهنية واسعة في مجال الفن المسرحي. » (ص٦٧) ولم يحالف التوفيق المترجمين والمدقق في نقل المصطلحات كلها بدقة على الرغم مما بذلوه من جهد. . وقد جرى الخلط بين بعض المفاهيم ومنها الخلط بين «فن العرض» و«المعايشة» الخ. . (راجع ص٦٨ - ٦٩).

«لقد سقطت من الترجمة العربية مجموعة كاملة من المقاطع الهامة من كتاب ستانيسلافسكي» (ص٧٠) ويغيب من النص التوكيد على «أهمية الرسالة الاجتماعية للمسرح» كما تكتشف في النص العربي «تعابير دينية تقليدية» «تناقض مناقضة صارخة الطبيعة العلمية الجادة التي يسعى اليها الكتاب» وقد سمح غياب الموضوعية للمترجمين «أن يهملا مقاطع بتمامها وأن يضيفا إلى عبارة الكاتب أو يغيرا معناها. » وقد اسقطا ثلاث صفحات تتضمن «مجموعة كاملة من نصائح ستانيسلافسكي المفيدة التي يدعو فيها إلى تطوير صوت الممثل وجهازه الجسدي لكي يصبح بمقدوره أن يجسد على خشبة المسرح بمزيد من العمق والدقة المعاناة الانسانية» الخ (ص٧١) كما اننا نقرأ «في النص العربي كلاماً مناقضاً تماماً لما اراد ستانيسلافسكي التعبير عنه» «ويلصق المترجمان بستانيسلافسكي كلاماً متناقضاً. » (ص٧٢) وينسبان إلى

قلمه «عدداً من الاخطاء حين يجعلان كلمة «قالب» محل كلمة «صورة»، وكلمة «عاش» محل «يفعل» (ص٧٣).

كما أغفل المترجمان ذكر أن ما ترجماه ليس سوى الجزء الأول من الكتاب كما انهما لم ينقلا إلى العربية مقدمة الكاتب «التي يحدد فيها اتجاه ابحاثه من خلال ذكره للأعمال التي ينوي تكريسها لهذا الموضوع.» (ص٧٤).

ويقصر الباحث المسرحي رشيد ياسين فهمه لطريقة ستانيسلافسكي على «الجانب النفسي في العملية الابداعية في فن الممثل معلناً أن جوهرها هو «بناء الدور المسرحي من الداخل» و«خلق المقدمات السيكولوجية اللازمة لولادة الدور بصورة عفوية على خشبة المسرح.» ومن المؤسف أن يغفل «الجانب الهام الآخر في العملية الابداعية.»: «حياة الجسد الانساني».

ويكرر الكاتب والناقد المسرحي رياض عصمت «الخطأ نفسه» (ص٧٥).

ويعرض الباحث آراء آخرين أيضاً.. ثم يتوقف عند مقارنة «الباحث والكاتب المسرحي والمخرج السوري علي عقلة عرسان بين «نظام» ستانيسلافسكي ونظرات رجل الدين الاسلامي والفيلسوف الصوفي ابو حامد محمد بن محمد الغزالي» ويرى أنها مقارنة غير موفقة (ص٧٦- ٧٧) فسلوك الناسك «لا يمت بصلة إلى فن الممثل المسرحي المدعو إلى «أن يبدع عن وعي» ويجسد «العالم الداخلي للشخصية» «في شكل مسرحي جميل» عن طريق تنفيذ الأفعال المسرحية.».

«إن ستانيسلافسكي يحدد ذلك بوضوح تام في قوله: «..يجب على الفعل المسرحي أن يكون مؤسساً داخلياً ومنسجماً منطقياً وممكناً في الواقع» (ص٧٨) «ونحن نلاحظ نقيض ذلك تماماً عند الناسك الذي يجب عليه في كل مرة وطوال الطقس الديني أن يعزز بكل قواه الهياج العاطفي الشديد مكرراً خلال ذلك حركات جسدية تقليدية محفوظة هي نوع من «القوالب

الحركية» المكررة التي تسبب له ألماً جسدياً في بعض الأحيان» «ولذا يستحيل الكلام على فن الممثل ويغدو من غير الوارد التفكير في خصائص طريقة ستانيسلافسكي وتفوق «طريقة» الغزالي عليها من جوانب عدة.» (ص٧٩).

ان الجوهر في نظرية ستانيسلافسكي هو الممثل الذي عليه ألا يكرر بل عليه «في كل مرة أن يتذكر وأن يُحس بجوهر الدور أو محتواه وأغراضه التي يحددها الوعي.» (ص٨٠).

وينوه الباحث بكتاب «محاضرات في أسس فن التمثيل. النظرية والتطبيق في ضوء تعاليم ستانيسلافسكي والخبرة الشخصية في العمل» لأسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد اللذين يعرضان فيه «بإيجاز وبصياغة سهلة» أهم ما ورد في كتابي ستانيسلافسكي «حياتي في الفن» و«عمل الممثل في اعداد نفسه». فالكتابان صعبان على الفهم «ولاسيما في أوساط الممثلين الشباب».. وكان التلخيص موفقاً.. وقد افاد المؤلفان من الكتب التي درست ستانيسلافسكي. (ص٨١).

لكن المؤلفين لم «يحددا خصائص ملموسة لطرق التدريس» ثم يعرض بعض ما اورداه في «ملحق كتابهما» مثل «ان العمل بالتمرينات، والتدريبات يسمح بحل مجموعة كاملة من المسائل الدراسية والتربوية.» ومن خلالها يتعود الطالب على «فهم التناسب الدقيق بين الكلمة والفعل، وضرورة الكلام وغائيته» (ص٨٢) ومع ذلك لا «يجعلان مسألة تدريب الطلاب في مرحلة مستقلة، بل ترد عندهما وكأنها مسألة ثانوية» فيزيحان إلى الخلف «قضية عمل الممثل في اعداد نفسه.» ومسألة «عمل الممثل في اعداد الدور تعاني في الكتاب من بعض التناقض.» (ص٨٣).

وهما لا «يذكران طريقة التحليل بالأفعال» أو «طريقة الأفعال الجسدية» وفق تعبير ستانيسلافسكي. ويفضلان «التحليل حول الطاولة» ويؤكدان أن «الممثل يبدأ العمل برأسه» وأن «التفكير يقوده إلى الجوهر الذي يجب عليه أن يدركه» (ص٨٤).

لقد دعا ستانيسلافسكي إلى «النفاذ إلى اللاوعي عبر الوعي» لكنه لم يتوقف عن البحث «عن طرق ووسائل مختلفة لبلوغ هذه الغاية، وتوصل في النهاية إلى ضرورة أن نربط في مجرى تحليل الدور بين دراسة نفسية الشخصية وبني الجوانب الفيزيائية لوجودها وهذا ما قاده في نهاية المطاف إلى انشاء «طريقة التحليل بالأفعال» وعبد الرزاق وعبد الحميد «يقتربان جداً في مواضع من كتابهما من الاكتشاف العظيم الذي توصل اليه ستانيسلافسكي، ولكنهما يتوقفان عند عتبته ويعودان إلى التحليل العقلي التأملي للمسرحية والدور.» وتقسم السمات المميزة للشخصية في كتابهما إلى ثلاثة مستويات: الحيوي، والاجتماعي، والنفسي (راجع ص٨٥).

وقد وقف ستانيسلافسكي «في الفترة الأخيرة من حياته الفنية ضد تقسيم المسرحية إلى مقاطع والدور إلى أجزاء، ودعا بدلاً عن ذلك، إلى تحديد الأحداث أو ما سماه هو بـ«الوقائع بالأفعال» وإلى تفسير العلائق فيما بينها.» وقد بذل جهداً «عنيداً كي يحيط الممثل بـ«جو» المسرحية ودوره فيها من أجل ان يجعله يستوعب استيعاباً منسجماً كل أجزائها بوصفها كلاً موحداً.» (ص٨٦) و«أفق» الانسان الذي يؤدي الدور «يعطي مجالاً واسعاً، وامتداداً للحركة العفوية لمعاناتنا الداخلية وافعالنا الظاهرة» (ص٨٧) وهذا يتيح للممثل «حرية الارتجال في كل مساء، الارتجال في الحركات الجسدية والارتجال في «شرط الرؤية» وقد اعتمد ستانيسلافسكي أسلوب الارتجال «كوسيلة من وسائل توسيع خيال الممثل لتهيء له مجالاً واسعاً للابتكار والابداع» (ص٨٨).

ويبقى كتاب أ. عبد الرزاق وس. عبد الحميد «من أكثر الأعمال جدية وأهمية في مجال تدريس فن التمثيل».

«في عام ١٩٨٢ ظهر بحث بعنوان «مبادئ التمثيل والاخراج» وهو من تأليف محمد سعيد جوخدار المخرج السوري المتخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية في صوفيا» وفي الكتاب يظهر اهتمام كبير «بالفعل»

«بوصفه أساساً في فن الممثل، ويتم أيضاً تحديد العلاقة بين السلوك الظاهر للممثل ومشاعره الداخلية، ويشار إلى أن منهج ستانيسلافسكي هو من انجح المناهج في اعداد الممثل لانه يعتمد على وحدة الفعل النفسي والجسدي وعلى الكشف عن الهدف الأعلى للعرض المسرحي.» لكن الأمر يختلف حين يعرض الكاتب الطريقة نفسها. (ص٩٠) اذ يكتفي المؤلف «بعرض موجز لمحتوى فصول الجزء الأول من كتاب «عمل الممثل في اعداد نفسه» المخصصة لاضاءة عملية «المعايشة» واجزائها اضاءة علمية مفصلة.» ونظام ستانيسلافسكي لا يفهم فهماً صحيحاً «إذا لم يدرس بمجمل عناصره في المعايشة والتجسيد التي تتوحد في الفعل الابداعي لخلق الشخصية المسرحية» (ص٩١).

والمؤلف «جوخدار» «يضع محل مفهوم «التجسيد» مفهوم «الاندماج» بالشخصية، ويطابق بين مشاعر الشخصية وعواطف الفنان ومشاعره» في حين تكلم ستانيسلافسكي عن «الانسان - الدور» (ص٩٣) والتوكيد أن «الشخصية أهم من الممثل وعليه أن يخضع لها لا أن تخضع له» يناقض جوهر «نظرية ستانيسلافسكي التي تضع في رأس اعتباراتها الممثل، الفنان، المبدع» (ص٩٤).

والمطالبة «بالتشابه بين الصفات الشخصية للممثل وصفات الدور» «يحرم الممثل من أن يجسد على المسرح شخصيات مختلفة بطبائعها وانماطها، ويدفعه إلى الوقوف من الأدوار الموكلة إليه موقفاً واحداً وسطحياً» وهذا يقوده إلى الوقوع «في القوالب الجاهزة والكليشيهات» وإلى التكرار (ص٩٦).

والجوخدار يقسم عمل المخرج مع الممثل إلى ثلاث مراحل.

١- مرحلة دراسة المسرحية ومناقشتها مع الممثلين.

٢- مرحلة التدريب على الالقاء.

٣- مرحلة (الميزانسن) (ص٩٧).

وقد يؤدي ذلك إلى «أن يهتم الممثل بالدرجة الأولى، لا بالأفعال، وانما بكلمات الكاتب المسرحي، التي يخفي وراءها عواطفه النائمة وخواء عالمه الداخلي» (ص٩٨).

لكن الجوخدار «يتوقع بحق أن تقود الأفعال التي يقوم بها الممثل إلى العواطف المطلوبة.» (ص٩٩) وقد دعا ستانيسلافسكي الممثلين «كي يفهموا أن الترابط بين الحياة الجسدية والحياة الروحية لا ينفصم، ولذا لا يجوز أن نفصل عملية التحليل الابداعي لسلوك الانسان الداخلي عن عملية تحليل سلوكه الظاهر.» (ص١٠٠) وإن «ولوج الممثل المبكر في تيار الأفعال المنتقاة في ضوء أحداث المسرحية، هو الطريق المثمر الوحيد الذي يمكننا من تجسيد الشخصية المسرحية تجسيداً حياً ومبدعاً.» «إن الميل إلى التحليل النظري المجرد المطول وراء الطاولة قبل الانتقال إلى مرحلة انشاء المشاهد والعمل المباشر في تكوين السلوك الفيزيائي للشخصية، موجود عند عدد كبير من المخرجين في المنطقة العربية.» (١٠١).

«وعلى طريق التغلب على هذه النواقص يمكن ان يقدم تعريف المسرحيين العرب الدؤوب والمفصل بأعمال ستانيسلافسكي ونيمير وفيتش- دانتشينكو وتلاميذهما، خدمات لا تقدر بثمن» «ويجدر بنا أن نلاحظ بوجه خاص الاسهام الكبير الذي قدمه المخرج السوري شريف شاكر في تعريف المسرح العربي بأعمال المسرحيين السوفييت» (١٠٢) والعنصر «الهام في هذا الاسهام هو ادخال مصطلحات جديدة إلى الحياة العملية في المسرح العربي».

«ومن المؤسف أن شريف شاكر اخطأ خطأ هاماً عند ترجمة المفهوم الأساسي في نظام ل. س. ستانيسلافسكي «طريقة التحليل بالأفعال» «إن تعبير «تحليل الفعل» يشوه الجوهر العميق لنظرية ستانيسلافسكي ويسبغ على طريقته ظلالاً تأملية غريبة عنها.» والفعل «الفيزيائي لا يوجد من دون الفعل النفسي» الفعل الفيزيائي الحي «يخفي فعلاً داخلياً، معايشة» (ص١٠٣)

وتعبير «الأفعال الفيزيائية» يجب أن يُقرأ دائماً وحيثما وجد على أنه «الأفعال النفسية - الفيزيائية»، بوصفها وحدة تجلي الانسان الذي يقوم بها.» وعلى المترجم أن «يكون متعمقاً ودقيقاً إلى حد فائق، بل يجب أن يكون اكاديمياً في عمله.».

ومع دقة عمل شريف شاكر في الطبعة العربية فانه يحذف فصلين كاملين من «عمل الممثل في اعداد الدور» (ص١٠٤) وكان خلو «الطبعة العربية للكتاب من فصل «تاريخ أحد العروض» خسارة لا تعوّض بالنسبة إلى الممثلين والمخرجين العاملين في المسرح العربي» لان المؤلف يشير في هذا الفصل «إلى ضرورة الربط بين عمل الممثل في اعداد نفسه من جهة، وبين عمله في اعداد الدور من جهة أخرى. كما أن الفصل يتضمن اضاءة لطبيعة عمل المخرج مع الممثل» ومن بين «القضايا التي تتطلب حلاً في المسرح العربي المعاصر، قضية العلاقة بين المخرج والممثل.» (ص١٠٦).

وعلى الرغم من الهفوات في ترجمة عملي ستانيسلافسكي يبقى ما قام به شريف شاكر «اسهاماً هاماً في تملك التركة الابداعية لاساتذة المسرح السوفييتي.» (ص١٠٧).

«إن انتشار نظام ستانيسلافسكي وترسخه في العالم العربي سيؤدي في المستقبل إلى انشاء مدرسة مسرحية جديدة تجمع بين المنهج العلمي والخصائص القومية.» (ص١٠٨).

عنوان الفصل الثالث من الكتاب هو: «القيمة العملية لمنهج ستانيسلافسكي ولاسيما أسلوب التحليل بالأفعال في المعاهد المسرحية العربية».

والباحث يعتبر ظهور المعاهد المسرحية في البلدان العربية «حدثاً هاماً عميق المحتوى في الحياة الثقافية القومية» وقد افتتح «أول هذه المعاهد في القاهرة عام ١٩٣٠» لكن السلطات اغلقته بعد عام «وظل مغلقاً حتى عام ١٩٤٤ حين بعث من جديد» «وتتابع بعد ذلك ظهور المعاهد المسرحية في

العالم العربي: عام ١٩٤٠ - في العراق، وعام ١٩٥٩ - في تونس والمغرب، وعام ١٩٦٠ - في لبنان، وعام ١٩٦٢ - في ليبيا، وعام ١٩٦٥ - في الجزائر، وعام ١٩٧٣ في الكويت.» وعام ١٩٧٧ في سورية...

وقد رأى زكي طليمات أن القيمة العملية لنشاط معهد القاهرة تتجلى في:

١- قيام دراسة منهجية في فنون المسرح.

٢- لم يعد الممثل الناشئ يعتلي منصة التمثيل محترفاً لمجرد أنه يهوى التمثيل.

٣- بداية عهد جديد للممثل الناشئ..

وهذه احكام عامة لا نجد فيها «ما يشير إلى أية طبيعة أو أسس «للدراسة العلمية المنتظمة» التي يسعى اليها زكي طليمات» وهو لا «يسمي «المفاهيم الخاطئة» عن الفن المسرحي التي ينوي محاربتها» (ص١٠٩-١١٠-١١١).

«أما معظم المدرسين فقد سعوا إلى اعطاء الطلبة ما حصلوا من علم في الغرب من دون مراعاة للظروف المحلية أو انجازات المسرح التقدمي المعاصر.» وان ذلك طبيعياً «فنشاط المعهد كان التجربة الأولى، الخطوة الأولى على الطريق» (ص١١٢).

وقد اخفقت محاولات الحد من التأثير المصري «بسبب فقدان الخيارات الابداعية الأخرى، وكذلك بسبب ندرة وجود الأفكار والاقترحات التجديدية المحددة.» وظلت «التجربة المصرية المثال النموذجي إلى زمن قريب جداً» ثم جاءت المرحلة الجديدة «انعكاساً للتغيرات في المجال السياسي، وفي المناخ الاجتماعي - السياسي الناشئ من نمو حركة التحرر العربية.» (ص١١٣) وقد برزت مسائل كثيرة في هذا الاتجاه.. وقويت مطالبة المعاهد «باعداد ملاكات فنية قادرة على الاسهام في تجديد المسرح ودفعه إلى الأمام وتحويله إلى عنصر فعّال في حياة الناس.» (ص١١٤).

«وزاد تباطؤ المعاهد في استيعاب الجديد الذي تمليه الحياة من عزلتها وقلّص تأثيرها في الحركة المسرحية في كل بلد على حدة.» وقد اغلقت معاهد أو استبدلت اداتها لكن المعاهد «ظلت من دون أية خطط أو برامج، ومن دون فهم دقيق لمهمات نشاطها وأسسه.» (ص١١٥) وقد انعكس «ذلك كله بهذا الشكل أو ذاك على اعداد الملاكات الشابة ولا يزال يؤثر فيها حتى اليوم.».

في عام ١٩٨٣ اشارت الندوة الفكرية التي انعقدت في تونس في اطار مهرجان قرطاج لأول مرة «إلى ضرورة اعادة النظر في مناهج المعاهد المسرحية والافريقية. بحيث لا تظل مقلدة للمناهج الغربية، واعتماد التراث القومي كأحد منابع التكوين المسرحي.» ودعا المؤتمر إلى «دعم المهرجانات واللقاءات المسرحية العربية والافريقية.» وتقارب المعاهد يؤدي إلى «التقاء الاساتذة وإغناء خبرتهم.» (ص١١٦).

وما يزال الاهتمام منصباً على «المقررات النظرية» وعلى «المقررات المتعلقة باعداد الممثل جسدياً.» «في حين أن الدروس المتعلقة بفن التمثيل والكلام المسرحي تزاح الى المرتبة الثانية من حيث عدد الساعات الدرسية المخصصة لها.» ويتناوب عدد من المدرسين على تدريس هذه المادة في «ظل اختلاف في أسس التدريس بينهم.» ويجد الخريج الشاب نفسه «في تناقض دائم وضياع، يتخبط في عمله فلا يعرف ما يجب عليه أن يفعله وما يجب ان يتجنبه.» (ص١١٧).

والخطر أن لا يقيم المدرس «وزناً لخصائص التعليم وشروطه كمهنة.» إن «فتح القاعات أمام انسام الحياة المسرحية وروح البحث والتجريب، ظاهرة ايجابية. ولكن يجب ألا يصبح البحث عن صيغ جديدة للتعبير العنصر المهيمن في عملية التعليم، فيصرف اهتمام المدرس عن اكتشاف الصفات الفردية للطالب وتطويرها.» إن معظم الاساتذة «يكتفون «بجرجرة» الطلاب وتعليمهم عدداً من الأساليب التقنية الرائجة في المسرح وطمس شخصياتهم وتحويلهم إلى دمى مسلوبة الارادة.» (ص١١٨) انهم يعلمونهم «التهرب من عملية توليد الفكرة وتطويرها وتجسيدها، والاكتفاء بالسعي إلى نتائج جاهزة وفجة.» والاخطر ان هذه الطريقة «ترسخ عند الطالب الاحساس بالتبعية التامة

للمخرج . » «وتذوب شخصيته فنياً وفكرياً» «إن المسرح يصبح بالنسبة إلى هذا الممثل مجرد مصدر عادي للارتزاق . » (ص١١٩) وقد «تحولت غالبية مسارح الدولة إلى أبواب رزق للعاملين فيها» «أما الفرق الجادة فكثيراً ما تواجه نفقات لا قبل لها بها لأنها لا تتلقى المساعدات من أية جهة» ومن هنا، من الضروري تربية الصفات الوطنية في الطالب «روح المشاركة في قضايا المجتمع وحب الثقافة التقدمية الوطنية والعالمية» (ص١٢٠) يقول ستانيسلافسكي إن على الممثل أن «يفهم قيمة الثقافة في حياة شعبه ويرى نفسه جزءاً منه . عليه أن يفهم ذروة الثقافة التي يسعى إليها عقل البلاد ممثلاً بالعظماء المعاصرين له . » .

ومما يضعف فعالية التعليم في المعاهد «قضية قبول الطلاب للدراسة . » فلا نزال «نلحظ حتى الآن فقدان المعايير الموضوعية المؤسسة علمياً في هذا المجال، وسيادة المصادفة والهوى الشخصي للفاحصين . » يقول ستانيسلافسكي: «في الجو الرسمي للامتحان تشحب الموهبة ولا تظهر نفسها . . الموهبة تختفي عميقاً ويجب أن نعرف كيف نستدعيها . » (ص١٢١) .

وكثيراً ما تشكل اللجنة الفاحصة لاعتبارات «ادارية ومن دون مراعاة للمهام الفنية الموكلة إليها» (ص١٢٢) «إن المهم الآن هو استخدام منجزات الطب وعلم الاجتماع وعلم النفس في وضع انماط من الامتحان تهدف إلى اظهار قدرات الطالب وصفاته المختلفة» (ص١٢٣) «إن قيام التعاون والتنسيق في هذا المجال، يمكن أن يرفع من فعالية التعليم ويزيل عناصر المصادفة وتحكيم الاهواء ابتداء من قبول المنتسبين الجدد وانتهاء بتخرجهم من المعهد . » (ص١٢٤) .

«إن البحث المستمر والتجربة والسعي إلى التطور من الشروط الضرورية للحياة الفنية، ومع ذلك فلابد عند البحث عن صيغ جديدة من أن ينصب اهتمامنا بالدرجة الأولى على الممثل فننطلق من مهامه وامكاناته الواقعية . أما اذا فعلنا خلاف ذلك فإن عملنا سينتهي بالاخفاق ولن تنفع النوايا الطيبة في تحقيق النتيجة المرجوة . » .

وكان ستانيسلافسكي «رائداً بحق في صياغة نظام تقدمي مؤسس علمياً يشمل مجالات الفن المسرحي كلها: الأخلاق وعلم الجمال وفن التمثيل

والاخراج وأسس تنظيم الفرق المسرحية. وهذا ما يجعل نظامه نبعاً لا ينضب بالنسبة إلى العاملين في ميدان التدريس، يمكنهم من أن يفهموا بعمق أكبر القضايا المعاصرة ويجدوا السبل الصحيحة لمعالجتها.» (ص١٢٥) «واظهرت النجاحات التي حققها المدرسون الذين يتبعون نصائحه في تطوير طرائق التعليم واغنائها، ملاءمة مدرسته للظروف المحلية والخصائص القومية، وبرهنت مرة أخرى أنها «لا تخص عصراً معيناً واناسه، وانما الطبيعة العضوية لجميع الناس ذوي النمط الابداعي من جميع القوميات وجميع العصور» ونظامه «لا يقيد الفنان بأية اطر. إنه، على العكس من ذلك، يحرر قواه ويفتح أمامه الطريق الى العالم الكبير، ومن واجب كل انسان أن يكتشف في ذاته. هذا النظام - حقيقة الطبيعة. إنه كالطبيعة يتحرك، ويتغير، ويعيش.» كما قال توفستونوغوف (ص٢٢٦).

أما الممثل في المسرح العربي فيواجه واحدة «من أعقد المسائل هي مسألة الازدواجية اللغوية الناجمة عن الاختلاف الناشيء تدريجياً بين اللغة الأدبية، وهي في حالتنا، لغة الكتابة المسرحية، وبين اللهجات المحلية. إن هذه القضية لا تزال حتى الآن تعيق عملية إعداد الممثلين في المعاهد وتؤثر سلبياً في ابداعهم في المسرح.» (ص١٢٨).

«وتكمن المقدمات الضرورية لحل هذه القضية في استخدام نظام ستانيسلافسكي» فجوهره كنظام «أن الكلام المسرحي هو الفعل الرئيسي، لذا فهو يخلق سلسلة منسجمة من الأساليب والمهارات التربوية التي تجعل الممثل يمتلك بوعي الكاتب فيجعلها فعالة، ومؤثرة وموجهة إلى غاية وممتلئة بالحياة» (كما تشير م. او. كنيبيل) (ص١٢٩) والكلمة في المسرح هي «تاج الابداع» «إن عمل الممثل في اعداد الدور يرتبط بالدرجة الأولى باللغة» (ص١٣٠) وفي احيان «يكون كلام الشخصية غريباً عن الممثل، بل قد يكون بالنسبة إليه غامضاً إلى حد معلوم. وهو قد يكون، من حيث الأفكار وأشكال التعبير، غير مألوف أبداً، ومكتظاً بالعناصر الدلالية والنحوية التي تكاد لا تستخدم عملياً في الحياة اليومية» وامتلاك «لغة الكاتب شرط ضروري للنفاذ إلى العالم الداخلي للشخصية التي ينوي الممثل تجسيدها» وعلى الممثل أن «ينسب إلى نفسه» كلمات

الكاتب المسرحي الجديدة، «أن يولدها من ذاته ويجعلها لازمة له وضرورية، وخاصة به ومألوفة ومريحة ومحبوبة، لا يرضى بديلاً عنها، كلماته الخاصة النابعة من ذاته هو» (ص١٣١).

في اللغة العربية تزدوج المصاعب. ومسألة احلال الفصحى محل العامية موضوع جدل. ويزعم انصار العامية انها أقرب إلى الناس ويرون أن الفصحى «ميتة في حين أن اللهجة هي اللغة الوحيدة الحية.» وقد برز بُطلان أمثال هذه المزاعم. وقد «أدت سيادة العامية في المسرح التجاري إلى تكرار لا حدود له، وإلى افتقار للمحتوى، واضاعة لعناصر الجدية، وتحولت اللغة عملياً إلى مجموعة من الكلمات التي يتم لفظها الياً. ليست العامية في أساسها سوى منظومة من التعابير الكلامية المألوفة الثابتة، تفرض نمطاً معيناً من التفكير التقليدي المبتذل» (ص١٣٣) «ولا يستطيع المرء أن يجد، إلا في حالات نادرة جداً، نصاً مكتوباً بالعامية يمتاز من غيره بخصائص فنية أسلوبية ما».

ويجري البحث عن لغة ثالثة «تجمع بين اللغة الفصحى والعامية أو تبسط الفصحى وتقربها من العامية» وما تحقق لم يلق نجاحاً ولم يترسخ «كاتجاه يتلك سماته الخاصة» وبدت «تجارب الادباء في مجال اللغة انتقاء تعسفياً بين العامية والفصحى». وعلى المسرحيين «أن يبذلوا جهودهم في الحفاظ على اللغة الأدبية المعاصرة المستندة إلى تراث المنطقة الثقافي الضخم والعريق الذي يلهم العرب ويوحدهم.» (ص١٣٤) «ولا زالت حتى اليوم مسألة اللغة وتأثيرها في ابداع الممثل سواء في عملية اعداده أم في مجرى عمله على خشبة المسرح، تنتظر من يدرسها دراسة شاملة وكافية» (ص١٣٥).

والازدواجية اللغوية «تعيق العمل في المسرح» وهي «تعيق عيش الممثل في الدور وتقمصه على خشبة المسرح.» (ص١٣٦).

اما عند بعض المخرجين فتتراجع «أفكار الشخصية المصورة في النص وعواطفها وأهدافها، وبدلاً من أن يشتغل الممثل في مسألة «الفعل بالكلمة» يشتغل في الخطابة والقاء النص إلقاء شكلياً» فيتمثل «التحفيظ الآلي» عمل الخيال (ص١٣٧) وأغلب «الطلاب ضعيف المعرفة باللغة الفصحى» وقليلاً «ما

يبدون نحوها اهتماماً كبيراً» وهذا يملي «ضرورة العمل المضاعف مع طلبة الصفوف الأولى في دراسة اللغة العربية الفصحى من ناحية، وفي تنظيم تعلم فن التمثيل على أساس تمرينات ومشاهد بنصوص مرتجلة بالعامية لتطوير الجهاز النفسي - الفيزيائي للطالب واعطائه امكانية ادراك الطبيعة الفاعلة للكلمة، من ناحية أخرى.» (ص١٣٨).

«إن الحاجز اللغوي الفاصل بين ما يجري في داخل الممثل، بين ما ينطق به بصوت مسموع، يضطره إلى تركيز جل انتباهه على الكلمة، وإلى صرف جهوده من أجل النطق الصحيح ولا شيء غير ذلك.» (ص١٣٩).

«إنه لمن المعروف أن ولادة المنولوج الداخلي عند الممثل ترتبط ارتباطاً وثيقاً باستيعابه لمنطق سلوك الشخصية وتملكه له.» والكلمات التي يلفظها «يجب أن ترسم الصورة النفسية للشخصية المراد انشاؤها، وأن تكشف رغباتها وافكارها الكامنة.» وإذا كانت الشخصيات تتكلم الفصحى يجب «أن يكون المونولوج الداخلي باللغة الفصحى أيضاً.» «ومن أجل مونولوج داخلي لابد من الغوص في العالم الداخلي للشخصية المراد تجسيدها، ولابد من النفوذ إلى منطق سلوكها. ولكن هذا لا يكون ممكناً إلا بعد معايشة الشخصية بعمق، وتمثل الظروف المحيطة بها بكل تفصيلاتها.» (ص١٤٠).

«والطريقة الوحيدة لذلك، هي برأينا، تحليل المسرحية والدور بالأفعال» «والحقيقة أن هذه الطريقة المستندة إلى نظام ستانيسلافسكي بمجمله، قد انشئت من أجل تجاوز كل الجوانب السلبية في الأسلوب القديم للتدريب، وفي مقدمتها عطالة الممثل وسلبيته في اثناء التدريب في «مرحلة التدريب حول الطاولة» وهذه الطريقة «تقوم على الربط الوثيق بين عواطف الممثل وأفعاله، بين عقله وقلبه، بين روحه وجسده، منذ الدقائق الأولى لعمله في اعداد الدور.» (ص١٤١) «إنه ينغمس بكل وجوده في المشاهد ويرتجل الكلمات مؤدياً ذلك كله بحرية ومن دون تكلف مهتماً فقط بمجرى تطور فكرة الكاتب وتنفيذ خط الاحداث» (ص١٤٢) والمشهد يفتح «آفاقاً واسعة أمام المبادرة الابداعية للممثل ويوقظ فيه كل قواه الخلاقة» وعن «طريق ارتجال الأفعال والكلام يندمج الممثل في جو الدور

إلى حد يشعر معه أنه ادرك العالم الجديد الذي يتطلب منه البحث عن الوسائل التعبيرية في ذاته واظهارها.» (ص١٤٣).

ومن صفات الممثل العربي «حرارة طبعه وغنى نفسه العاطفي وايمانه الطفلي بما يفعل، وكذلك بساطته وتفانيه الفائق في العمل، واخلاصه» وهذه الصفات تساعده «على استخدام طريقة العمل بالمشاهد التي تساعد في تطوير الشعور الذاتي الارتجالي للممثل، محولة القدرة على الارتجال إلى سمة مميزة لشخصيته الإبداعية.» «ومن أجل بلوغ نتائج أكثر أثراً يمكن للممثل العربي في بداية العمل أن يرتجل الكلمات بالعامية المألوفة بالنسبة إليه والمستخدمة في التخاطب بين الممثلين والمخرج في اثناء التدريب.» (ص١٤٤) وبقدر ما يزداد «استغراق الممثل، الذي شرع ينفذ المشاهد، في الحدث وطبيعة الظروف المفترضة، يزداد اقترابه بالأفعال من عالم الكاتب وخصائص بنية الشخصية. وبعد مرور بعض الوقت يبدأ الممثل يعي أن العامية لا تستطيع أن تعكس العملية المعقدة المتعددة الجوانب لتطور فكرة الكاتب التي تخضع للتبسيط والافقار اذا صيغت بالعامية» (ص١٤٦).

ثم يعرض الباحث جوانب من تجربته التدريسية مقدماً الأمثلة ثم يخلص إلى الاستنتاج التالي: «من الضروري أن نلاحظ أن التمارين والمشاهد لا يجب ان تنفذ تنفيذاً شكلياً، بل يجب ان يتركز الانتباه فيها على عناصر نفسية فيزيائية مثل الحدث والتواصل والاحساس الذاتي الفيزيائي والوتيرة والايقاع وغير ذلك. إن كثيراً من المشاهد المخصصة لتطوير هذه العناصر عند الممثل يمكن أن ينفع أيضاً من حل مسائل (الحاجز اللغوي)» (ص١٤٩).

«إن ما كدسه الطلاب من تجربة في العمل بطريقة التحليل بالأفعال قد ساعدهم في حل المسألتين معاً» «حيث يمحي التناقض بين الكلام داخل الذات والكلام المنطوق وتنمحي الحدود اللغوية بينهما.» (ص١٥٠).

ثم ان المشاهد التي «تنفذ باللغة الفصحى، وبكل خصائص أسلوب الكاتب» «تعمق فهم الطالب لتلك الخصائص». (ص١٥١) ومن ثم فان تملك الطالب «القدرة على الارتجال باللغة الفصحى» يساعده في تحويل «جهوده التي

يبددها في نطق نص الدور، إلى العمل في اعداد الدور الذي ينصرف اليه عندئذ بكل كيانه، بحرية ومن دون تكلف.» وبقدر «ما يزداد امتلاك الطالب لـ«علم» انشاء المونولوج الداخلي باللغة الفصحى يزداد تحرره من ضرورة «الترجمة الفورية» من اللغة التي يفكر بها.» (ص١٥٢).

«يتعمق، بواسطة المشاهد، نفوذ الممثل في الدور من خلال ما وراء النص، لا من خلال القراءة الحرفية لنص الكاتب. ويصبح همه الأساسي وباعثه الرئيسي هو «ماذا أفعل في الدور» «هنا، اليوم، الآن»، لا «ماذا أقول» على لسان الشخصية، كما كان يحدث في فترة التدريب الطويلة حول الطاولة.» يقول ستانيسلافسكي «تغدو كلمات الدور الغريبة ضرورية، قريبة، حميمة، تغدو كلماتي الخاصة. وهي من تلقاء نفسها تطالب بنطقها.» (ص١٥٣).

وثمة مسألة هامة هي «ان ضرورة الانسجام بين تدريس اللغة العربية وفن التمثيل تزداد وضوحاً، وهذا سيساعد في انشاء الشروط والأسس الضرورية من أجل أن يعرف الطالب اللغة الفصحى معرفة عميقة، وأن تتكون عنده عادة الكلام بها معظم الوقت في حياته اليومية، لأن معرفة اللغة معرفة جيدة عنصر هام في ابداع الممثل» (ص١٥٤).

ويورد الباحث قول كنيبيل: «كل شيء في المشاهد يدفع الممثل إلى أسلوب الكاتب، إلى أسلوب العصر المصور في المسرحية: الشعور الذاتي الداخلي الملتقط بصدق، والسمة النموذجية، والايقاع.» (ص١٥٦).

ثم يؤكد الباحث: «ان العمل بطريقة التحليل بالأفعال يتطلب مستوى عالياً من الاعداد العلمي للمدرس والطالب على حد سواء، ويضع أمامهما مهمة صعبة هي تطوير ملكاتهم الروحية والفيزيائية تطويراً دائماً».

أما نظام ستانيسلافسكي فيتيح «حل المسائل المتعلقة ببعض خصائص المسرح العربي ومنها:

- تربية الممثل القادر على التفكير الخلاق، المجدد من دور إلى دور في أساليب ادائه ووسائله التعبيرية، والقادر على تجسيد محتوى الحياة المعاصرة في فنه تجسيداً مبدعاً.

- التغلب على التلفيقية وفوضى طرق تعليم فن التمثيل ووضعه على أساس علمي أصيل.

- زيادة فعالية نشاط المعاهد المسرحية وتعميق دورها في قضية النهضة الثقافية المقبلة.» ويجب أن «تصبح طريقة التحليل بالأفعال الأساس الأول في العمل، بوصفها أكثر الطرق كمالاً في تراث المسرح، «فهي الآن الطريقة التي لم يوجد ولا يوجد مثيل لها في مجال فن التمثيل في المسرح العالمي»» (ص١٦٠).

في الخاتمة يستنتج الباحث «أن البحث عن صيغ فنية تعبيرية جديدة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالممارسة العملية للمسارح العربية المتقدمة المستفيدة على نطاق واسع من فنون الارتجال واشكال الفرجة الشعبية المسرحة» (ص١٦١).

وهو يرى متابعة الطريق التي سلكها الرواد على «اساس جديد يراعي خبرة السنين التي عاشها المسرح العربي، وخبرة المسرح العالمي أيضاً» (ص١٦٢) ومن ثم يوجز ما كان قد شرحه وعلله وما قدمه من توصيات يرى أن تنفيذها «يخلق المقدمات الضرورية لنشوء جو ابداعي في مجال العمل مع الطلاب يتيح تطبيق التدريس بطريقة ستانيسلافسكي تطبيعاً واسعاً يتجاوز حدود التجربة الفريدة الخاصة.

عند ذلك سيحصل المسرح على جيل من الممثلين المسلحين بطريقة جديدة للعمل تجابه روتين المدرسة القديمة الجامدة، وصيغها الجامدة، بالفعالية الابداعية في العمل والحماس له والبحث مع المخرج عن صيغ جديدة وابتكارها. وعند ذاك فقط سيكتسب المسرح شخصيته المستقلة استقلالاً حقيقاً» (ص١٦٤).

حين رحل فواز الساجر بكاه تلامذته وزملاؤه كما بكاه ذووه. فقد كان رجل ممارسة واسع التجربة وهاهو ذا كتابه يثبت انه صاحب ثقافة واسعة ووجهة نظر غنية ومفيدة..

إن صدور كتابه هو نوع من التحية إلى ذكراه، وهو نوع من الاعتراف بجميل واحد من الذين بذلوا جهدهم في سبيل أن تزدهر ثقافتنا العربية..

فشكراً لوزارة الثقافة وشكراً للدكتور فؤاد مرعي.